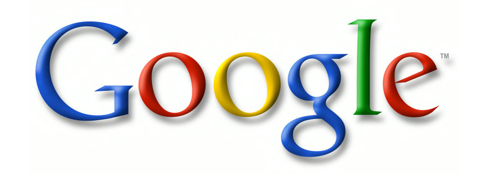
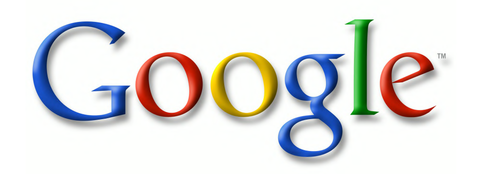






· EX LIBRIS ·
RICHARD
ALDRICH

# Im Foyer

# Im Foyer

## Gesammelte Essays über das Opernrepertoire der Gegenwart

Von

Richard Heuberger



Leipzig 1901
Hermann Seemann Nachfolger






Druck von
E. Haberland in Leipzig-R.

# Vorwort.

Die vorliegenden Aufsätze sind im Laufe der letzten zwölf Jahre in verschiedenen Zeitschriften, in der „Allgem. Zeitung" (München), der „Neuen Freien Presse", im „Wiener Tagblatt" u. a. erschienen. — Den Wert, welchen Aufzeichnungen von Zeitgenossen über Ereignisse der Politik oder Kunst in jedem Falle beanspruchen dürfen, wird ihnen auch derjenige zuerkennen, der sonstige Verdienste daran nicht zu entdecken vermag. Mögen sie mindestens in diesem Sinne freundlich aufgenommen werden.

Wien, Mai 1901.

**R. Heuberger.**

# Inhaltsverzeichnis.

# Der Barbier von Bagdad.

(Komische Oper in 2 Akten von Peter Cornelius; erste Aufführung an der Wiener Hofoper 4. Oktober 1890.)

„O komm nach Wien und wohne, wo ich wohne!
Mit fünfzig Thalern bist du hier ein Lord!
Ich zeige dir die Mägdlein des Bordone,
Die farbig tönen, wie ein Luftaccord,
Und Tizian, aller Venetianer Krone,
Da nimmst du Glut mit heim in deinen Nord.
O komm nach Wien, wär' unser Brot auch trocken,
Wir können's in Cellinis Salzfass brocken.
O komm nach Wien! Der Prater ist Ekloge!
Sankt Stefan ist ein Paradies von Stein!
Sieh alles, bis auf Försters Synagoge,
Lass Krieg nur Krieg, und Mailand Mailand sein."

(Cornelius an Köhler 24. Juni 1859.)

So konnte am Tage der Schlacht von Solferino nur ein weltabgewandter, deutscher Dichter schreiben! — Es war Peter Cornelius, des grossen gleichnamigen Malers Neffe, der Autor der heute in der Hofoper zur ersten Aufführung gelangenden Oper: „Der Barbier von Bagdad." Er war nach Wien gezogen, nachdem er das Hauptwerk seines Lebens — die eben genannte Oper — geschaffen, und bei deren erster, unter Liszt in Weimar stattgehabten Aufführung er einer unwürdigen Opposition als Blitzableiter für ein Unwetter gedient hatte, das sich seit langem über des grossen Klavierheros Haupte zusammengezogen. Liszt meinte man und Cornelius schlug man.

Es scheint, nebenbei bemerkt, das Schicksal der intriguanten Opernbarbiere zu sein, dass ihnen durch Intriguen arg mitgespielt wird. Mozarts „Figaro“ war von den italienischen Sängern als Opfer ihrer Ränke erkoren worden, und nur des Kaisers Wort rettete die Aufführung. Rossinis „Barbier“ wurde bei der Première demonstrativ ausgepfiffen, und auch Cornelius' kontemplativer Rasierer verfiel diesem Schicksale. (Weimar, 15. Dezember 1858.) Der stille Komponist klappte seine Partitur zu, liess den Krieg Krieg und Weimar Weimar sein und wandte sich nach Wien, wo er von 1859 bis 1864 darbte. Hier, „auf der Muse reichstem Schloss“, sass der brave Mann und lebte ärmlich und in steter Sorge um das Nötigste.

> „Herr Tantalus im Tartarus,
> Ich fürchte, wir sind Vettern,“

schreibt er einmal; ein anderes Mal klagt er:

> „Den Kaffee hatt' ich mir abgewöhnt,
> Ich sparte den halben Franken.“

Die Güter des Lebens waren dem edlen Künstler karg zugemessen. Dabei träumt „der arme Kerl in Wien“ (so nennt er sich selbst in einer poetischen Epistel) von neuen Thaten, komponiert in Wien seine zweite Oper „Cid“ und schwärmt mit gleichgestimmten Freunden in der musikalischen Atmosphäre der Kaiserstadt. Hier wurde er genauer mit Richard Wagner bekannt, hier traf ihn — der grösste Glücksfall seines Lebens — die durch Wagner vermittelte Berufung nach München, wo er zunächst, ohne eine

Gegenleistung bieten zu müssen, seinen Arbeiten leben konnte und dafür einen Jahresgehalt von 1000 Gulden bezog. — Wir haben all' das berührt, um zu zeigen, dass Wien ausser dem künstlerischen Interesse an dem neuaufgeführten Werke auch noch einen persönlichen Anteil an dessen Schöpfer zu nehmen vermag. Fast prophetisch lässt Cornelius seinen Barbier sagen: „Ich bin Barbier der Nachwelt". Es kümmerte sich auch wirklich — wohl durch den eklatanten Misserfolg in Weimar abgeschreckt — bei Cornelius' Lebzeiten kein Theater weiter um das Werk, und erst die operndürftige Nachwelt hat sich desselben erinnert und schätzt, ja überschätzt dasselbe um seiner vielen trefflichen, inneren Eigenschaften willen. Wir sagen ausdrücklich „i n n e r e n Eigenschaften"; denn an äusseren, ja, nötigen äusseren Eigenschaften ist der „Barbier" nicht reich. Ein Stimmungsbild, ein Gemütsinterieur, ein Seelenstillleben könnte man das Werk mit weit mehr Recht nennen, als eine komische Oper. Denn, was den Lebensnerv jeder komischen Oper ausmacht: starke komische Situationen, reich bewegte Handlung — gerade das mangelt dem „Barbier von Bagdad" fast gänzlich. Der Inhalt der liebenswürdigen Oper ist sehr rasch erzählt: Nureddin, ein Jüngling aus Bagdad, liebt leidenschaftlich die schöne Margiana, des Kadi Mustapha Tochter. Wir erblicken den vor Leidenschaft liebeskrank Gewordenen zu Beginn des ersten Aktes auf seinem Schmerzenslager. Als „Taube, die nach der Sturmflut herniederfliegt zur Arche seines Herzens", erscheint Bostana —

eine Abgesandte der Geliebten — um den zum Leben wieder Erwachten zu benachrichtigen, dass Mustapha um die Mittagsstunde, wenn die Muezzim zum Gebete rufen, das Haus verlassen und Margiana ihn, Nureddin, empfangen werde. Der junge Mann will sich, um würdig vor der Geliebten zu erscheinen, rasch den Kopf rasieren lassen. Es erscheint der Barbier Abul Hassan Ali Ebe Bekar, ein neunzigjähriger, redseliger Mann, und quält nun den ungeduldigen Liebenden so sehr mit den langatmigsten Erzählungen, bis ihm dieser sein Geheimnis mitteilt. Da der Alte auch nach Ausübung seiner Kunst Nureddin nicht verlassen will und sich anschickt, denselben zum Stelldichein zu begleiten, ruft der gemarterte Jüngling seine Sklaven, welche den Barbier festnehmen. — Im zweiten Akte (im Hause des Kadi spielend) sehen wir eben eine Kiste mit Geschenken hereintragen, welche ein Jugendfreund des Kadi (zugleich der vom Alten für Margiana erwählte Bräutigam) für das Mädchen sandte. Da rufen die Muezzim zum Gebet (das originellste Stück der Oper), Mustapha eilt zur Moschee. Nureddin erscheint, und die Liebenden liegen sich beglückt in den Armen. Der Kadi kehrt nach Hause zurück, Nureddin wird in die Kiste versteckt. Der Barbier erscheint mit Leuten, welche die Kiste wegtragen wollen, der Kadi verweigert dies. Grosser Tumult — etwas zu gross für die Angelegenheit — da erscheint der Kalif. Der Barbier meldet, dass in der Kiste sein von Mustapha gemordeter Freund sich befinde; man schliesst auf. Abul Hassan erweckt den anscheinend Toten

durch Nennung von Margianas Namen zum Leben. Der Kalif entscheidet, dass, da der Kadi behauptete, die Kiste enthalte „den Schatz“ des Mädchens, ihr auch dieser lebendige Schatz zugestanden werden müsse. Mit Segenswünschen für den Kalifen (ein sehr schönes Ensemble) schliesst die Oper.

Diese mehr als einfache Begebenheit hat Cornelius zu einem Textbuch verwendet, das in der Hauptsache, der Handlung, entschieden zu dürftig, durch schöne Details, eine Fülle feiner lyrischer Stellen, amusante Wortspiele und dergleichen erfreut. Unter dem Hauptmangel aller komischen Opern ohne Dialog, nämlich darunter, dass alle Witzworte und Wortwitze von der Musik unnachsichtlich erdrückt werden, leidet der „Barbier“ sehr bedeutend. Aber als Lektüre genommen, ohne Musik, vermag das geistvolle Buch bei jedem Freunde orientalischer Dichtung entschiedenes Interesse zu erwecken. Das ist ein seltenes — wenn auch das verhängnisvollste — Lob, das man einem Operntextbuche spenden kann.

Trotz eines blutjungen Liebespaares steht der uralte Barbier im Mittelpunkte des Stückes; er ist ein echter Morgenländer: mehr zum Reden, als zur That geneigt, ein unersättlicher Fabulierer, ein nie rastender Wortjongleur, dabei mit einem Stich ins Listige. Eine Figur, wie sie kaum irgendwo in der Litteratur aufzutreiben ist. Leider wirkt seine flutartig über den Liebenden hereinbrechende Geschwätzigkeit nicht nur für den jungen Mann quälend. In gewissem Masse

ist der Zuhörer ebenfalls dem Alten gegenüber festgenagelt, und es kommt sehr auf die Laune des einzelnen im Publikum an, ob er sich durch Nureddins Qualen belustigen lassen oder ganz persönlich über den „unverschämten Schwätzer" ärgern will.

Die Musik des Werkes hält sich der Anlage nach im Stile der älteren Oper; Einzelngesänge, Duette, Terzette, Chöre, Ensembles erscheinen, von den Leitmotiven ist ein decenter Gebrauch gemacht. Der Gesang ist meist sehr hübsch behandelt, die Orchesterbegleitung voll — manchmal zu voll — von geistvollem, charakteristischem Figurenwerk, der Orchesterklang — wir kommen auf diesen nochmals zurück — von bestrickendem Reize. In manchem Sinne gemahnt Cornelius' gemütswarmes Werk an Götz' „Widerspenstige", mit welcher Oper zusammen dasselbe eine eigene Gruppe unter den neueren komischen Opern bildet, welcher man allenfalls noch Berlioz' „Cellini" und „Beatrix und Benedict" zuzählen könnte. Trotzdem uns Götz' Meisterwerk musikalisch über dem „Barbier" zu stehen scheint, ist uns der „Barbier" vermöge seiner Innigkeit und Wärme im innersten Herzen lieb.

Einen in neuerer Zeit vielfach besprochenen und fast mit Absicht verwirrten Punkt, die Instrumentation des „Barbier von Bagdad" betreffend, wollen wir noch in Kürze aufklären. Cornelius, welcher derzeit dem Schicksal verfallen ist, von einer „byzantinischen Schule" (Bülows Wort) zum grossen Parteilyriker ernannt worden zu sein, wird auch noch als unerhörtes Instrumen-

tationsgenie à la Berlioz oder Wagner gepriesen. Dadurch erscheint die Orchestration des „Barbier" als kunsthistorischer Anachronismus. In Wahrheit war Cornelius — wie jeder Anfänger — ein schwacher Kolorist; die Oper war von ihm aus schlecht instrumentiert und sahen sich sowohl er selbst als Liszt bemüssigt, in dieser Richtung zahlreiche Aenderungen vorzunehmen. In den Sechziger-Jahren begann Tausig in Wien eine Neuinstrumentierung der Oper, die indes nicht über einige Partiturseiten hinaus gedieh. Auf Liszts Wunsch hat später Felix Mottl das ganze Werk vom Grunde aus neu instrumentiert und darf daher Mottls Name nicht ungenannt bleiben, wenn von den jüngsten Erfolgen der Cornelius'schen Oper die Rede ist. Rechnen wir aber auch dieses Verdienst ab, so bleibt für den liebenswürdigen Komponisten des „Barbier" noch genug übrig, um ihn in der Reihe der neueren Opern-Komponisten als einen der besten erscheinen zu lassen.

Dass der „Barbier" eine „Kasse-Oper" wird, glauben wir nicht. Seine intimen Vorzüge werden kaum je von der grossen Masse des Theaterpublikums gewürdigt werden. Dieser Erkenntnis hat sich Herr Direktor Jahn gewiss auch nicht verschlossen, als er die Oper zur Aufführung bestimmte. Dennoch sollte das vornehme Stück nie vollkommen vom Spielplan verschwinden, und müsste den vielen Freunden desselben Gelegenheit geboten sein, zuweilen die drolligen Künste des alten Schäkers mit Cornelius' feiner Musik geniessen zu können. Ein hübsches, angefügtes

Ballett wird manche schadlos halten, welche sich von dem „Barbier“ nur „eingeseift“ fühlten. Das Publikum merkte schon zu wiederholten Malen nicht, was der Fisch und was die Angel war — und schluckte beide.



## „Cavalleria rusticana."

(Oper in einem Akte [nach dem gleichnamigen Volksstück von G. Verga] von G. Targioni-Tozzetti und G. Menasci. Musik von Pietro Mascagni. — Erste Aufführung auf dem Hofoperntheater am 20. März 1891.)

Wie wird wohl die zweite Oper Mascagnis aussehen müssen, um den Ruhm des jungen, vor einem Jahre noch unbekannten, jetzt aber einen weltgeläufigen Namen führenden Komponisten auf seiner Höhe zu erhalten?! — Die Erstlingsoper des glücklichen Livornesen hat im Laufe eines halben Jahres die musikalische Welt erobert und einen Rausch erzeugt, der an Rossinische Zeiten erinnert. Wäre es, wie damals, üblich, unseren Modegegenständen den Namen eines Tagesgötzen anzuhängen, es gäbe sicherlich jetzt Handschuhe, Hüte und dergleichen à la Mascagni, sowie es einst derlei Gegenstände à la Paganini — à la Giraffe gab; letztere zur Zeit, als die erste lebende Giraffe hier ihren Einzug hielt. Diese Art naiver Bewunderung ist nicht mehr (oder nicht schon wieder) modern. Dafür ist jetzt die Zeit der ästhetischen Purzelbäume, wie sie in solcher Höhe früher kaum geschlagen wurden. — Einen der allerhöchsten leistete soeben der Dresdener Schriftsteller Dr. Heinrich Pudor

mit seiner dieser Tage erschienenen Broschüre: „Zur Erklärung der Cavalleria rusticana". Auf einen unfehlbaren Heiterkeitserfolg bauend, hat sich ein Verleger (Damm in Dresden) gefunden, der das Schriftchen drucken liess. Nach Ansicht des Herrn Dr. Pudor ist die Oper von Mascagni „das erste Werk einer neuen Zeit", einer urwahrhaftigen Zeit der Rückkehr zur Natur, der „Rückkehr zur Unterschiedlichkeit" (zum Individualismus). „Wodurch übertrumpft dieses Werk alle anderen Werke?" fragt der ekstatische Autor. (— „Alle anderen Werke!" — Das ist doch einmal etwas!) — Durch die Wahrheit! „Jede Note ist wahr, jedes Gefühl ist echt!" Mascagni „fühlt wahr; er fühlt tief; ja, er fühlt sogar rein." Also weg mit Mozarts verlogenem „Don Juan" und „Figaro", mit Wagners heuchlerischen Bühnenwerken, mit Beethovens „Fidelio". Doch nein! Die beiden letzten Meister lässt Dr. Pudor noch gelten. „Diese Musik (die Mascagnische) ist nur mit Wagnerscher oder Beethovenscher zu vergleichen. Sie löst auf einfache Weise das tiefe Rätsel der Welt." — Mehr kann man von einer einaktigen Oper wirklich nicht verlangen! Warum kommt der unglückselige Mascagni mit seiner Oper aber auch so spät daher! Seit Jahrtausenden mühen sich die feinsten Köpfe, die edelsten Menschen an den Welträtseln ab und nun löst der junge Maestro dieselben auf so „einfache Weise", mit einer Oper, die er in kaum zwei Monaten komponierte. Die Weisen

verflossener Tage, von Moses und Sokrates bis Kant und Schopenhauer, sie können auf einer — „Eselbank“ Platz nehmen, die ihnen die „ländliche Ritterlichkeit“ anweist. Da in Mascagnis Oper auch noch Stellen vorkommen, bei welchen „jeder Ton sozusagen Melodie“ ist, hat das rätsellösende Verfahren Mascagnis nebst der bequemen auch noch seine angenehme Seite.

Wir haben das Opuskulum Dr. Pudors nur gestreift, um zu zeigen, welche wunderliche Blasen ein kleines Stückchen welschen Sauerteiges im hausbackenen Ernährungsbrei eines deutschen Scholasten zu treiben vermag. — Wir glauben aber, niemand würde so herzhaft über die Broschüre lachen, als — Mascagni, der keck zugreifende, mehr Impulsen, als Erwägungen zugängliche Künstler!

Die „Cavalleria rusticana“ ist aus einer, durch den Verleger Sonzogno in Mailand ausgeschriebenen Konkurrenz als erste Preis-Oper hervorgegangen. Es liefen damals (im Juni 1890) 73 Opern ein, welche durch eine Kommission von Fachmännern (darunter Sgambati) geprüft wurden. Unter den eingesandten Werken befanden sich drei Opern „Semele“ — für eine Opernkonkurrenz, bei der sich der Beteiligte leicht sehr bedeutend „verbrennen“ kann, eigentlich kein übler Stoff — dann ein „Galeotto“, eine „Russalka“ (ein oft benütztes Sujet), eine „Viviane“. Nächst der mit dem ersten Preise gekrönten „Cavalleria“ (das Einsendungsmotto der Oper, die einen solchen Rumor verursachte, hiess merkwürdigerweise „Pax“) wurde die Oper „Labilia“ von

Spinelli mit einem Preise bedacht und Vinz. Feroni erhielt für seinen „Rudello" ein Ehrendiplom. Die „Cavalleria" wurde noch im Sommer auf dem Teatro Costanzi in Rom aufgeführt und begann einen unerhörten Triumphzug, vor dem sich — schon nach so kurzer Zeit — die schwerfälligen Pforten unserer Hofoper aufschlossen. Es war gewiss kein Kunststück, auf das derzeit so allgemein gepriesene Werk zu verfallen. Sogar mehrere deutsche Städte, Hamburg, Dresden, ausserdem Prag und Budapest, haben die Oper aufgeführt.

Die Handlung des Mascagnischen Werkes ist bald erzählt: Turiddu, ein junger Sizilianer, zog ins Feld und liess seine geliebte Lola zurück; die geliebte Lola heiratet inzwischen den Fuhrmann Alfio. Turiddu kehrt zurück und tröstet sich am Herzen der schönen Santuzza für den Verlust, fällt aber bald wieder in die Netze der ehemals Geliebten. Er verlässt die entehrte Santuzza, die nach einem heftigen Auftritte mit dem Treulosen dem gehörnten Ehemanne den wahren Sachverhalt mitteilt. Die Männer kämpfen, der Schuldige fällt. „Sie haben den Vetter Turiddu erschlagen." Mit diesen Worten schliesst Vergas Stück und auch Mascagnis Oper. — Diese einfache, „alte Geschichte" ist von Verga und — ihm nachfolgend — von Mascagnis Librettisten in einer meisterhaft gefügten Reihe von Scenen zu einem ergreifenden Bilde sizilianischen Volkslebens ausgesponnen worden. Ein Textbuch ersten Ranges!

Der Komponist, ein Theatertalent ersten Ranges, ging mit dem geschärften Auge des Bühnen-

praktikers an die Arbeit, und gerade diesem Umstande, in Verbindung mit einer heutzutage so seltenen melodischen Unbefangenheit mag der beispiellose Erfolg der kleinen Oper zuzuschreiben sein. Alles wirkt! Turiddus bedenklich populäres Trinklied mit dem, nach dem Theater an der Wien hinschielenden Schlusse, wirkt; Santuzzas wehmütige Romanze wirkt, jeder Chor, das reizende Zwischenspiel, welches das Stück gleichsam bei offener Scene in zwei Akte teilt und wie ein letzter Streif blauen Himmels vor einbrechendem Unwetter sich ausnimmt — wirkt. Diese Thatsache ist kein Kriterium für den höheren, künstlerischen Wert; für den Erfolg ist sie aber alles. Sie bedeutet eben nur, dass alles an der richtigen Stelle steht. Nur?! Alles an die richtige Stelle zu setzen gelingt nur einem Autor, der hinter das wichtigste Geheimnis der „Mache" gekommen ist. Das höhere Kunstwerk entsteht, wenn zu dieser Vollendung der Technik sich die eigenartige Erfindung, das Genie gesellt. In ersterer Hinsicht ist Mascagni sicherlich ein Meister, ob er es auch in der zweiten ist, lässt sich nach der „Cavalleria" nur vermuten.

Mascagnis Melodik ist echt italienisch, gesund und reichlich quellend; seine Melodien — und er schreibt wirkliche, fassliche Melodien — sind klar und sanglich, seine Harmonik interessant, zuweilen etwas absichtlich, der Satz einmal sorgfältiger, ein anderes Mal lässiger, die Instrumentation vorzüglich, manchmal sogar geistreich, stets bezeichnend, wirkungsvoll, oft wohl etwas derb. Die Vorliebe der italienischen Kom-

ponisten für schreiende Trompeten- und Posaunenphrasen teilt auch Mascagni.

An besonders markanten, oft wahrhaft rührenden, erschütternden, oft überlustigen Einzelheiten ist kein Mangel. Wir nennen nur die schwungvolle Osterhymne, die obenerwähnte Romanze der Santuzza, das geistvolle, kokett trippelnde Liedchen der Lola (mit Hoboe-Solo), das stimmungsvolle „Zwischenspiel“, ein Teil des Duetts zwischen Santuzza und Turiddu und vor allem die geniale, die tragische Wendung bezeichnende Partie, welche mit der Abweisung Turiddus durch Alfio beginnt. Wie da zu den dumpfen, leisen, pulsähnlichen Schlägen der grossen Trommel die tiefen Streichinstrumente ihre wahrhaft blutgierigen Gänge hören lassen, wie alles stockt, nach Ausdruck, nach Atem ringt, das ist durchaus bewunderungswürdig.

Alles in allem genommen kommt uns die neue Oper wie eine kraftstrotzende Blüte auf dem durch die letzten Werke Verdis geschaffenen Operntriebe vor. Echt national, dabei aber die Errungenschaften des deutschen Musikdramas in kluger Weise und vernünftiger Ausdehnung benützend, absolut keine Wagner-Nachahmung in dem Sinne, wie neuere Deutsche sie bereiteten, aber ohne Wagner dennoch undenkbar, so ist die „Cavalleria rusticana“. Mascagni ist ausser Verdi vielleicht der erste Komponist, bei welchem der Einfluss Wagners nur die Reaktion einer Impfung hervorbrachte.

## Die Zauberflöte.

Heute vor hundert Jahren verkündete der Theaterzettel des Schikanederschen Theaters im Starhembergschen Freihause: „Heute, Freitag, 30. September 1791 werden die Schauspieler in dem k. k. priv. Theater auf der Wieden die Ehre haben, aufzuführen zum erstenmale: „D i e Z a u b e r f l ö t e“. Eine grosse Oper in zwei Akten von Emanuel Schikaneder. Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister und wirklichem k. k. Kammerkompositeur. Herr Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum und aus Freundschaft für den Verfasser des Stückes das Orchester heute selbst dirigieren“. Mozarts Name erschien auf diesem Plakate sowohl, als auf den Textbüchern mit ganz kleinen Buchstaben. (Beides aus der Offizin des k. k. priv. Buchdruckers Ignaz Alberti, wohl auch eines „Maurers“, hervorgegangen.) An den zwei ersten Abenden dirigierte Mozart, von der dritten Aufführung an der damals 23 jährige Kapellmeister Johann Baptist Henneberg, der auch dann im neuen, am 13. Juni 1801 eröffneten, heute noch im Ge-

brauche stehenden Theater an der Wien die Oper oft und oft leitete. „Die Zauberflöte“ wurde bald zur Zugoper. Sowie es kurz vorher in Prag mit „Figaro“ war, wo die „Gärten und Gassen von Figaros Gesängen wiederhallten“, wo „der Harfenist auf der Bierbank sein non piu andrai tönen lassen musste, wollte er gehört werden“, so war es nun in Wien und bald darauf in aller Welt mit der „Zauberflöte“! Der, trotz aller fremden Kostüme deutsch anmutende Text, die echt deutsche Musik hatten alle Welt erobert. Sogar Mozarts frühere Werke verdunkelte der Erfolg der „deutschen Oper“, wie der Meister selbst sein Werk sehr bezeichnend nannte. „Figaros Hochzeit“, die noch 1790 fünfzehnmal im Burgtheater gegeben wurde, erschien 1791 nur dreimal und verschwand 1792 vom Spielplan. Dafür nahm das am 16. November 1791 nach mehrjähriger Pause wieder eröffnete Kärntnerthor-Theater gerade im Jahre der Uebersiedlung Schikaneders ins neue Haus die „Zauberflöte“ ebenfalls ins Repertoire auf (24. Februar 1801 zum ersten Male), von dem sie bis heute nicht verschwunden ist. Um jene Zeit erschienen Spottgedichte über die Form und Qualität der Aufführungen im Kärntnerthor-Theater, welche — ebenfalls bei Alberti gedruckt — den Schluss erlauben, dass Schikaneder denselben nicht zu ferne gestanden haben mag.

Schikaneder nützte die Zugkraft für sich ausgiebigst aus und verschmähte kein Mittel der Reklame. So „schwindelte“ er mit der Zahl der Aufführungen, indem er bereits am 23. November

1792 die hundertste, am 22. Oktober 1795 die zweihundertste, am 1. Januar 1798 die dreihundertste Aufführung ankündigte. (Bemerkt zu werden verdient, dass in der Aufführung vom 22. Oktober 1795 Dmlle. Hoffmann zugleich die Papagena und die dritte Dame sang; dergleichen passiert auch heutzutage wiederholt in der „Zauberflöte".) Aus den Aufzeichnungen v. Sonnleithners, denen wir alle diese Daten entnehmen, geht hervor, dass die 223. Aufführung erst am 5. Januar 1801 (kurz vor der Uebersiedlung Schikaneders) stattfand und dass die letzte Aufführung der Oper im Theater an der Wien (am 18. Dezember 1826) die 376. des Werkes war.

Der unerhörte Erfolg der „Zauberflöte", wodurch zum ersten Male die Oper nicht als Hofbelustigung, sondern als Volksstück wirkte (Niemtschek, Mozarts erster Biograph, sagt: „sie ist unser Nationalstück"), wodurch zum ersten Male die deutsche Oper ihre Stellung sich errang, war die letzte Freude des jungen, baldigem Tode verfallenen Meisters. Ganz ungetrübt war diese Freude freilich nicht! Seine Feinde waren eifriger als je am Werke, von dem reichlichen Erlös der Oper wurde ihm nichts zu teil, und mit dem eigentlichen Verständnisse sah es recht übel aus. Was Goethe von seiner Helena sagt: „Wenn es nur so ist, dass die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat: dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der „Zauberflöte" und anderen Dingen der Fall ist" — es traf genau so zu. Nur die Erscheinung erfreute anfangs die meisten

Leute in harmloser Weise. Liest es sich nicht eigentümlich, wenn eine genial angelegte Frau, wie Goethes Mutter, nicht mehr von dem Werke zu sagen weiss, als was sie unterm 9. November 1793 ihrem grossen Sohne meldet: „Neues giebt's hir nichts, als dass die Zauberflöte 18mahl ist gegeben worden — und dass das Hauss immer geproft voll war — kein Mensch will von sich sagen lassen — er hätte sie nicht gesehn — alle Handwercker — gärtner — ja gar die Sachsenhäusser — deren ihre Jungen die Affen und Löwen machen, gehen hinein, so ein Specktackel hat mann hir noch nicht erlebt — das Hauss muss jedesmahl schon vor 4 Uhr auf seyn — und mit alledem müssen immer einige hunderte wieder zurück die keinen Platz bekommen können — das hat Geld eingetragen". Am 6. Februar 1794 schreibt sie: „Dencke! vorige Woche ist die Zauberflöte zum 24ten mahl bey voll gepropften Hausse gegeben worden, und hat schon 22,000 Gulden eingetragen! Wie ist sie denn bey Euch executirt worden? machens eure Affen auch so brav, wie unssre Sachsenhäusser?" Wie ganz oberflächlich sah Frau Rat Mozarts Meisterwerk wohl an, wenn sie bald darauf an ihren Sohn schreiben konnte: „Der erste Zappenstreich von unseren Franckfurthern drang mir lieblicher in's Ohr — als die schönste Oper von Morzard" —

Die Weltreise, welche die „Zauberflöte" antrat, zeigte jedoch, dass das naive Empfinden — wie so oft in Kunstsachen — die Massen richtig geleitet hatte. 1798 konnte Niemtschek schreiben: „Giebt es ein Theater, wo sie (die „Zauber-

flöte") nicht aufgeführt ward? Der Beifall, den sie überall — überall erhielt, von dem Hoftheater an, bis zu der wandernden Bühne des kleinen Marktfleckens, ist bisher ohne Beyspiel."

An diesem „beispiellosen" Beifall hatte Schikaneders Textbuch einen redlichen Anteil. Man darf behaupten, dass sich k e i n e Oper erhalten hat, die auf ein schlechtes Buch komponiert ist. Also ist wohl auch Schikaneders Libretto ein g u t e s zu nennen. Man hat sich zu allen Zeiten an den einzelnen Dummheiten gestossen, die den Text der Oper verunstalten, und darüber die Meisterschaft Schikaneders in der Handhabung des gesamten Bühnen-Apparates, seine kühn schweifende Phantasie, seine keineswegs poesielose Kunst im Gestalten wahrhaft typischer Figuren übersehen. Goethe sagt, dass das Buch „voller Unwahrscheinlichkeiten und Spässe sei, die nicht jeder zurechtlegen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, dass er im hohen Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und grosse theatralische Effekte herbeizuführen". Goethe fand sich von dem Stoffe so sehr angezogen, dass er einen zweiten Teil dazu entwarf und in demselben sogar mehrmals den Wortlaut der Schikanederschen Dichtung adoptierte. Auch den, diesmal in Papagenos Vogelgewande erscheinenden, Hanswurst adelte er durch die Motivierung in einem Gespräche des lustigen Kumpans mit einem Herrn. Herr: „Du bist also noch immer weiter nichts, als ein Lustigmacher?" Papagéno: „Und deshalb unentbehrlich."

Dass an dem Textbuche vieles anfechtbar ist, wird gerne zugegeben; es erklärt sich aber aus der Entstehungsgeschichte zur Genüge. Schikaneder hatte die Anregung zur Arbeit aus dem Märchen „Lulu oder die Zauberflöte“ aus Dschinnistan erhalten und war in der Bearbeitung ziemlich weit vorgerückt, als am Leopoldstädter Theater (am 8. Juni 1791) das „Maschinen-Singspiel in drei Aufzügen“ „Kasperl, der Fagottist“ von W. Müller, zu welchem dasselbe Märchen verwendet worden war, mit beispiellosem Erfolge gegeben wurde. Mozart sah sich selbst das Stück einmal an und schrieb darüber: „Ich ging dann, um mich aufzuheitern, zum Kasperl in die neue Oper der Fagottist, die so viel Lärm macht — aber gar nichts dran ist.“ Schikaneder fürchtete aber die Konkurrenz, fing zu ändern an und liess Neues und Altes schlecht vermittelt nebeneinander stehen. War Sarastro anfangs ein „böser Zauberer“ (wir hören in den ersten Scenen der Oper stets so von ihm reden), so tritt er später als edler Mann auf; aus der „strahlenden Fee“ wurde die Königin der Nacht. Der böse Mohr Monostatos, der prächtig zum bösen Zauberer Sarastro passte, verblieb — Gott weiss warum — auch dem guten Sarastro zugeteilt. Diese Grundmängel, organische Fehler, sind weder abzustreiten, noch zu verbessern. Einen glücklichen Griff that Schikaneder mit dem Hineinziehen des Geheimdienstes der Freimaurer in die Handlung der Oper. Dadurch ward die „Zauberflöte“ zum Sensationsstücke. Was Kaiser Leopolds II. Regierung mit Argwohn betrachtete, konnte in durchsichtigster

Verkleidung auf dem Theater vor tausend Augen ungehindert geschehen. Der Zulauf der liberal denkenden Bevölkerung war damit den Aufführungen der „Zauberflöte" gesichert.

In einem besonders merkwürdigen Lichte erscheint der Text jedoch, wenn wir die Keime betrachten, welche Goethe in seiner Fortsetzung weiter entwickelte, noch merkwürdiger, wenn wir den Zusammenhang des Schikanederschen Textes und der Goetheschen Dichtung mit R. Wagners „Siegfried" und „Parsifal" aufsuchen. Das Anklingen an die deutschen Heldensagen mag es gewesen sein, wodurch das deutsche Volk vor hundert Jahren so schnell das deutsche Gesicht und die deutsche Seele des angeblich „japonischen Prinzen" Tamino erkannte.

Goethe lässt den neugeborenen Sohn Taminos und Paminas im Momente seiner Geburt von Monostatos mit Hilfe eines Finsternis ausströmenden, goldenen Sarges (den die Mutter Paminas beistellte) rauben; er hat das Kind rasch darin verborgen, doch plötzlich wird — durch „Sarastros Zaubersegen" — der Sarg so schwer, dass ihn Monostatos stehen lassen muss. Wer denkt da nicht an die deutsche Sage „vom schweren Kinde", die Grimm mitteilt, wer nicht an die Legende vom Christophorus? Als Monostatos sich entfernt, wird der Sarg wieder federleicht, Frauen „bringen ihn dem brüderlichen Orden, der, still in sich gekehrt, die Weisheit lehrt und lernt". Sie tragen den Sarg über die Bühne und trösten mit fernem Gesang den betrübten Tamino. Papageno und Papagena, vorderhand kinderlos,

beklagen diesen Zustand. In einer Versammlung der Priester erscheint vor Sarastro ein „Bruder, der die Pilgrimschaft unseres Jahres zurückgelegt hat“ (so wie Parsifal, als er von „der Irrnis und der Leiden Pfade“ kommt). Die Priester bringen einen tragbaren Altar, auf welchem ein „flaches goldenes Gefäss“ steht; Sarastro entnimmt ihm eine Rolle, deren Inhalt ihm befiehlt, die Herrschaft abzugeben. Er legt sein „Oberkleid und die oberpriesterlichen Abzeichen“ ab. Eine an die Schlussscene im „Parsifal“ erinnernde Scene. — Tamino und Pamina sind inzwischen in „periodischen Schlaf“ versunken, aus dem sie nur „erwachen, um sich der Verzweiflung zu überlassen“. Papageno, der mit Papagena am Hofe erscheint, um erheiternd zu wirken, bläst auf der Flöte, worauf die Schlafenden erwachen und von Priestern Nachricht über den Verbleib des Kindes empfangen. Ein mystisches, „der Sonne geweihtes Kästchen entsteigt, auf einem Altar stehend,“ der Tiefe. „Das Kästchen ist transparent und beleuchtet die Scene“ (ähnlich wie der „Gral“), ein unsichtbarer Chor erklingt, die Gatten gehen durchs Feuer. „Einer Gattin, einer Mutter, die den Sohn zu retten eilet, macht das Wasser, macht das Feuer in der Gruft der Ungeheuer, macht der strenge Wächter Platz.“ Die Liebe hat gesiegt, im Kästchen erklingt die Stimme des Kindes, welches als Genius entfliegt.

Es ist, wenn man nach Berührungspunkten zwischen Tamino und den Helden der deutschen Sage ausspäht, unschwer zu bemerken, dass Ta-

mino gleich Siegfried, gleich Parsifal, ein von der Liebe unberührter Jüngling ist, dass Tamino gleich Siegfried mit einem „wilden Wurm“ zu thun hat, den Siegfried allerdings selbst erlegt, während Tamino die „drei Damen“ die Arbeit abnehmen, und er als richtiger Tenorist ohnmächtig wird. Siegfried versteht sodann die Sprache des Waldvogels, Tamino begegnet dem Vogelmenschen Papageno. Siegfried entnimmt dem Schatze die Tarnkappe, Tamino erhält die wunderwirkende Flöte; jeder der beiden Jünglinge durchschreitet das Feuer, um in den Besitz eines Weibes zu gelangen. Tamino begiebt sich, ähnlich wie Parsifal, ins Gebiet des Gegners Sarastro, der, in seiner ursprünglichen Fassung, an Klingsor erinnert. Taminos und Parsifals Schweigen in grossen Scenen der betreffenden Stücke ist auch nicht zu übersehen. Die drei warnenden Knaben weisen auf die drei Rheintöchter hin. In der „Zauberflöte“ wie in „Parsifal“ erscheinen religiöse Kulte als wichtige Bestandteile der Handlung und kein zwischen dem letzten Opernwerke Mozarts und dem letzten Opernwerke Richard Wagners geschriebenes Musikdrama hat in annähernder Ausdehnung Gebrauch von derartigem auf der Bühne gemacht. Die hehren Klänge der „Zauberflöte“ wehen direkt herüber in den Gralstempel. — So mag es auch mehr als blosser Zufall sein, dass Richard Wagner die „Zauberflöte“ in besonders beredten Worten preist und sagt: „Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. — — In der That, das Genie that hier fast einen zu

grossen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte.“ — Richard Wagner, der in seinen letzten Werken selbst Meisterstücke eines Genres geschaffen, das nicht mehr erweitert oder fortgesetzt werden kann, ist wohl der lauterste Kronzeuge für seinen grossen Vorfahr, den deutschen Meister Mozart, den Schöpfer der „Zauberflöte“!

## Die Liebenden von Teruel.

(Oper in vier Akten und einem Vorspiele. Text und Musik von Thomas Breton. Erste Aufführung auf dem k. k. Hofoperntheater in Wien am 4. Oktober 1891.)

Ehedem war das Berühmtwerden entschieden leichter als heutzutage! Eine etwas verzwickte Familiengeschichte genügte, um die Namen der Beteiligten der Nachwelt zu überliefern, und die Liebespaare, welche es derzeit trotz des raffiniertesten Doppelselbstmordes höchstens zu ein paar lakonisch abgefassten Zeitungsnotizen bringen, müssen wahrhaften Neid empfinden, wenn sie jener berühmten Paare gedenken, welche sich ihre Unsterblichkeit — erlieben konnten! — Auch die Helden der neuen Oper, „Die Liebenden von Teruel" gehören zu diesen Glücklich-Unglücklichen. „Zugleich mit Isabel, an einem Tag, in einer Stunde" wurde Marsilla geboren. „Eine einzige Seele in zwei gleichen Teilen" ward ihnen vom Schöpfer verliehen. „Nun lebt und liebt euch!" So begründet Don Eugenio Hartzenbusch, der berühmte, spanische Dichter, nach dessen Drama Breton seinen Operntext modelte, die tiefe Liebe der beiden jungen Menschen. Nun wirbt aber auch Rodrigo, ein einflussreicher und

sehr vermögender Edelmann, um Isabels Hand. Der praktische Vater, der sich nebstbei mit kleinen politischen Umtrieben beschäftigt und bereits auf des Ritters Hilfe in derlei Dingen grosse Stücke zu halten scheint, sagt diesem Bewerber die Hand der Tochter zu und lässt sich erst durch den Jammer der beiden leidenschaftlich Liebenden zu folgender Konzession bewegen: die Hochzeit wird verschoben — bei Hartzenbusch genau um sechs; bei Bretón um fünf Jahre — um dadurch dem an Glücksgütern armen Marsilla Gelegenheit zu bieten, sich im Kriege zu Reichtum und Ansehen zu bringen. Kehrt der junge Mann bis zum Vesperläuten des bestimmten Tages nicht zurück, so wird Rodrigo Isabels Gatte.

Das bisher Erzählte, bei Hartzenbusch gesprächsweise vorgebracht, bildet in der Oper den Stoff des Vorspieles. Im weiteren Verlaufe folgt der Librettist im wesentlichen dem Originale. — Marsilla erlebt allerlei Abenteuer im Kampfe mit den Ungläubigen, gewinnt gewaltige Schätze, wird aber dann Gefangener des Emirs von Valencia, für welches Unglück ihn das Schicksal dadurch schadlos halten will, dass der junge Held, wenn auch gegen seinen Willen, das Herz der Gattin des Emirs, Zulima, gefangen nimmt. Er erklärt ihr nun, dass er nicht sie, sondern eine andere liebe, und erregt dadurch ihren wütenden Hass, der ihn auch dann noch, oder vielleicht gerade deshalb, noch erbitterter verfolgt, als er dem Emir das von Meuterern bedrohte Leben gerettet und sich dafür die Freiheit und unermess-

lichen Reichtum eingetauscht hat. Die ihres Fehltrittes wegen verstossene Zulima eilt schnurgerade zu Isabel, um ihr, als Kreuzfahrer verkleidet, zu melden, dass Marsilla „untreu oder tot“ sei, worauf die schwer Gekränkte, nach Ablauf der Wartefrist, Rodrigos Gemahlin wird. Nur dem Namen nach; denn Rodrigo verpflichtet sich, fern von ihr zu leben — ihrer Lippe nicht zu nahen! Kaum ist dies geschehen, so tritt — Marsilla ein, der, damit er zu spät komme, in einem einsamen Walde von Helfershelfern Zulimas an einen Baum gefesselt und später von Jägern befreit wird. Die Liebenden brechen nach schwerem Kampfe, in welchem Isabel dem Geliebten sogar den flehentlich erbetenen Kuss verweigert, unter der Last des Schicksals zusammen. — In der Oper enden die beiden nicht so schnell, sondern Marsilla stirbt zuerst, und erst, nachdem die trauernde Isabel dessen Begräbnis allererster Klasse beigewohnt, lässt der unbarmherzige Librettist die Aermste hinscheiden. Er bringt damit das Jahr reichlich herein, das er ihr bei der Wartezeit geschenkt.

Im Drama Hartzenbuschs ist die Zustimmung Isabels zu ihrer Vereinigung mit Rodrigo tiefer motiviert, als mit der ganz äusserlichen Fatalität von Marsillas Zuspätkommen. Die in der Oper gar nicht erscheinende Mutter Isabels hatte während ihrer Ehe ein Verhältnis mit dem Tempelritter Roger de Lizana. Dieser fällt und Rodrigo gelangt in den Besitz der Korrespondenz der beiden. In seinem Werbegespräch erklärt Rodrigo, dass er, falls Isabel nicht seine Gattin werde, von

den Briefen Gebrauch machen wolle. Das entscheidet. Die Tochter opfert sich für die Schuld der Mutter, trotzdem Rodrigo knapp vor der Trauung freiwillig die gefährlichen Schriftstücke in Isabels Hände legt. In Bretons Textbuch erinnert nur die Antwort der Unglücklichen auf des Geliebten Frage „Was riss dich vom Treuschwur los?“: „Diego, ach, ich kann's nicht sagen“ — an diesen dunklen Hintergrund ihres Handelns.

Breton hat jede, für die Oper taugliche Situation mit Geschick benützt und auch eine Anzahl fesselnder Bühnenbilder zu arrangieren verstanden. Im Vorspiel bereits ist die Gegnerschaft der liebenden Edelmänner zu einem — leider recht fad mit Marsillas sentimentalem Abgange endenden — Ensemble zugerichtet. Im ersten Akte entzückt die orientalische Pracht am Hofe des Emir. Freilich verwischt der mit peinlichster Genauigkeit vorgeführte Bestattungsakt jeden guten Eindruck und selbst die mässig grossen Esel, die mit der Grandezza geborener Millionäre die Schätze Marsillas durch die gaffende Menge tragen, vermögen dem trübseligen Bilde nicht aufzuhelfen. Da müsste gekürzt, geändert werden. Es ist des Jammers genug!

Der Komponist Breton steht dem Librettisten entschieden weit nach. Was er bietet, ist spanische Kapellmeistermusik, die mit aller anderen Kapellmeistermusik eine verzweifelte Aehnlichkeit besitzt. Ob jemand auf deutsch oder spanisch nichts zu sagen hat, bleibt schliesslich ganz gleich. Schon die Formen der Verneinungsworte scheinen dies anzudeuten. Nein, nichts, no, náda, nulla, niente,

— im Grunde immer dasselbe! Breton hat wirklich nichts, gar nichts zu sagen. In den die Musik herausforderndsten Situationen enthält er sich mit dem unheimlichsten Phlegma jeglichen Aufschwunges und setzt mit wirklich empörender Gemütlichkeit das Metrum in Musik, in sehr mittelmässige Opernmusik. Und geschähe dies wenigstens in leidlichem Flusse. Alle Augenblicke aber müssen die Sänger aufhören, Pausen zählen und die deskriptive Thätigkeit des Orchesters abwarten, ehe sie im selben trockenen Tone fortdocieren können. Wie Blei lastet die stotternde Musik Bretons auf den Fähigkeiten der Ausführenden. Marsilla, der im zweiten Akte hilflos an den Baum gebunden erscheint, zeigt augenfällig die Situation, in welcher sich — sämtliche beteiligten Künstler befinden. An den dürren Pfahl von Bretons Musik gebunden, sind sie alle in jeglicher freien Entfaltung ihrer schönsten Gaben verhindert. Ein einziges Stück — das Duett zwischen Marsilla und Isabel — macht, wenn man recht liberal sein will, einen bescheidenen Versuch, den langweiligen Trab der übrigen Musik zu verlassen. Eine Ballettmusik (im 1. Akte) ist, wenn auch keineswegs gut, doch wenigstens nicht einschläfernd. — Kein Leitmotiv? wird man fragen! Doch! Eine sehr banale Melodie („Meine Lieb' ist ohne Gleichen") wird leitmotivisch verwendet und dabei ist es Breton passiert, dass er einen feinen Zug hineingeheimniste. Die Melodie lässt sich anfangs so an, wie Arditis „Baccio", es wird aber dann nichts rechtes daraus. Das deutet wohl an, dass keiner der

beiden Ritter es bei der Dame ihres Herzens bis zu einem — Kuss brachte. Eine merkwürdige Idee Bretons ist es, dass er im letzten Akte die Nachricht von Marsillas tragischem Ende vom Frauenchor unisono in jenem Tone vortragen lässt, in welchem auf Jahrmärkten unter Zuhilfenahme greulicher Bilder die neuesten „Mordthaten“ abgesungen werden. Freilich ist die „Poesie“ auch zu einladend: „doch als rächend naht Segura, springt er aus dem Fenster, verendet sogleich. Und zum Frass der wilden Tiere hinwarf man die Leich'.“ Das ist unwiderstehlich komisch.

Die Orchestration Bretons ist praktisch, aber oft aufdringlich und lärmend. Eine auffallende Vorliebe besitzt der Komponist für die Harfe und die Fagotts, diese ausgesprochenen klanglichen Antipoden. Besonders die letztgenannten Instrumente sind zu allen möglichen und unmöglichen Zwecken gebraucht; sie piepsen und dudeln den ganzen Abend, bald Hohn, bald Trauer, bald — Liebe ausmalend. Oder sind die Fagottisten in Bretons Orchester ein paar einsichtsvolle Freunde, deren Urteil über die Oper der Komponist nicht hören wollte und die er durch diese immerwährende Beschäftigung zum — Schweigen verurteilte?

Bretons neue Oper ist nun bereits das dritte Werk, dessen Aufführung sicherlich nicht der künstlerischen Initiative Direktor Jahns zu verdanken ist; man kann aber nicht mit Paris davon sagen: „Ja die Dritte, ja die Dritte war die schönste von den Drei'n!“

## Zwei Opern von Mozart.

(„Bastien und Bastienne." Singspiel in einem Akte. Mit neuem Text und Dialog von Max Kalbeck. Musik von W. A. Mozart. — „Die Gärtnerin" („La finta giardiniera"). Komische Oper in zwei Akten. Mit neuem Text und Dialog von Max Kalbeck. Musik von W. A. Mozart. — Erste Aufführungen am k. k. Hofoperntheater in Wien am 25. Dezember 1891.)

Nach den zwölfaktigen Trilogien kommen die Einakter in Mode; nach all' den Flammen der Leidenschaft, die, von der Hölle bis zum Himmel schlagend, bisnun die grösste Zugkraft übten, hat das mehr als hundertjährige Schäfersingspiel des zwölfjährigen Mozart, hat eine fast ebenso alte opera buffa desselben, damals achtzehnjährigen Meisters in der Wiener Hofoper grossartigen Beifall gefunden. Wenn wir uns nicht sehr täuschen, so ist die am Christtage erfolgte Neuaufführung zweier vergessener Mozartscher Opern nicht bloss eine scheinbare Belebung durch Jubiläums - Galvanismus, sondern bedeutet eine dauernde Bereicherung der Opernrepertoire. Wir würden es tief bedauern, wenn ein Werk von der Frische der „Gärtnerin" nicht allüberall ebenso bewundert würde, wie es Freitag durch unser gewiss rigoroses Opernpublikum geschehen ist, wenn nicht „Bastien und Bastienne" zuweilen als wertvolles Edelsteinchen mit Erfolg in den prunken-

den Ring unseres Spielplanes eingefügt werden könnte.

„Bastien und Bastienne“ schrieb Mozart 1768 für das Liebhabertheater des auf der Landstrasse wohnenden reichen Dr. Messmer, nachdem ihm durch die Intriguen des Impresario Affligio und seiner Komödianten die Möglichkeit geraubt worden war, seine für die Wiener Oper komponierte Opera buffa „La finta semplice“ zur Aufführung zu bringen. Der ursprüngliche Text des kurzen Singspiels ist nach einer Parodie auf Rousseaus damals in höchster Popularität stehende Oper „Devin du village“ 1764 von Weiskern bearbeitet worden. Die neue Fassung Max Kalbecks hat das Scenarium im ganzen beibehalten, die Dichtung sowohl als der Dialog sind durchaus anders als im Original. Die Handlung ist die denkbar einfachste. Bastienne, eine Dorfschöne, glaubt sich von Bastien, ihrem Geliebten, vernachlässigt; der Dorfquacksalber Colas rät ihr, den Burschen durch Eifersucht zu quälen. Dieses Mittel, das mit dem Chinin die Eigenschaft gemeinsam hat, in kleinen Dosen „roborierend“, belebend zu wirken, in grossen die Temperatur herabzusetzen, es verfängt auch hier. Die Liebenden sind bald geheilt und stimmen zum Schlusse einen Dankgesang an den Spender des Rezeptes an, in welchen dieser mit überlegener Heiterkeit selbst einstimmt. Die Musik trifft mit Sicherheit den Charakter des deutschen Singspiels und ist sehr geschickt auf den ländlichen Ton der Handlung gestimmt. Einzelne Partien, so zum Beispiel Co-

las' Lied „Als Hexenmeister darf ich frei", zeigen deutlich, dass der Faden der alten deutschen Operette und des vornehmlich durch Adam Hiller gepflegten Singspiels, den in neuerer Zeit Alb. Lortzing mit so viel Glück wieder aufgenommen, auch schon durch des Knaben Mozart Hand geglitten war. „Bastien und Bastienne" ist trotz französischen Sujets und französischer Namen die erste künstlerische Manifestation des deutschen Meisters Mozart. — Grösser ausgeführte Nummern lässt der Text nicht zu. Das Duett der Liebenden ist das umfangreichste Stück der Partitur. Ausser diesem sind nur ein paar Liedchen, ein Duett und der geistvolle Schlussgesang vorhanden. Eingeleitet wird das Singspiel durch eine Intrada (ein kurzes Allegro), deren erstes Thema mit dem Anfangsthema der Beethovenschen „Eroica" fast notengetreu übereinstimmt. Das ganze Werkchen ist schlicht, dabei voll Grazie und treuherzigem Ausdruck, einfach, aber mit sicherer Hand gemacht. Nur ein Mozart konnte dergleichen mit zwölf Jahren schaffen.

Um ein gewaltiges Stück höher — in jeder Hinsicht — steht „Die Gärtnerin". Mozart hatte 1774 den Auftrag erhalten, für den Münchener Karneval 1775 eine Oper zu schreiben. Dem Kurfürsten Maximilian von Bayern konnte der Erzbischof von Salzburg nicht abschlagen, den jungen Komponisten für die Oper zu beurlauben. „Wie weit er die Oper fertig (von Salzburg) mitbrachte, was in München geändert oder neu geschrieben wurde, ist nicht bekannt." (Jahn.) Mozart traf Anfang Dezember 1774 in der baye-

rischen Hauptstadt ein, Ende des Monats begannen die Proben, und die ursprünglich für den 29. Dezember und dann für 5. Januar 1775 in Aussicht genommene Aufführung fand endlich am 13. Januar statt. Der Hof und das Publikum überschütteten den Komponisten mit Beifall und Ehrenbezeugungen.

Der Stoff der Oper — wie er uns in Kalbecks Bearbeitung vorliegt — ist folgender: Die Gräfin Violante Onesti ist durch ihren Verlobten, den Grafen Belfiore, fast ums Leben gekommen. Der junge Mann wird deshalb verfolgt und entflieht. Die Gräfin, „nur um den flüchtigen Geliebten aufzufinden“, tritt beim Podestà von Lagonero als „Gärtnerin Sandrina“ in Dienst. Das Haus dieses Alten ist eine förmliche Heiratsagentur. Während er selbst etwas in Liebe dilettiert und der schönen Gärtnerin nachstellt, beschäftigt er sich damit, seine bereits mit dem Herzen des jungen Edelmannes Ramiro wohlversorgte Nichte Arminda mit dem Grafen Belfiore zu vermählen, von dessen Schuld er noch nichts erfahren. Ramiro und Arminda, Belfiore und die gräfliche Gärtnerin treffen sich hier und finden in den zahlreichen praktikablen Taxus-Lauben alsbald Gelegenheit, ihre Herzenssachen so ziemlich ins reine zu bringen, während der Haushofmeister Violantens, der sich gleich seiner Herrin als Gartenarbeiter verdungen, seine Zukunft auf die Neigung des Kammermädchens Serpetta fundiert. Die Gräfin prüft ihren Geliebten, indem sie ihm erklärt, er habe Violante wirklich getötet. Belfiore lässt sich aber nicht abweisen und folgt der Schönen.

In einem Wäldchen, worin sich die vor den Zudringlichkeiten des Podestà entfliehende Gräfin, sowie alle anderen Personen des Stückes zusammenfinden — die zwei Edelleute wollten sich hier duellieren, der „Gärtner“ und das Kammerkätzchen hatten ein Rendez-vous miteinander verabredet, der Podestà hatte erfahren, dass „sein“ Graf von der Behörde verfolgt sei, und ist ihm mit den Sbirren nachgeeilt — löst sich die Verwirrung und mit drei glücklichen Paaren schliesst die Oper.

Herr M. Kalbeck hat den Text auf zwei Akte zusammengezogen und die Verse und den Dialog neugedichtet. Ihm gebührt das Verdienst, alten hundertjährigen Staub von der blühend jungen, nicht bloss interessierenden, sondern reizenden Musik entfernt und derselben wohl für lange Zeit auf die Beine geholfen zu haben. Es war dies kein leichtes Stück Arbeit. Aber es ist gelungen. Kalbeck hat ein selbst für unsere anspruchsvolleren Tage sehr gut mögliches Stück hergestellt und bewies im Unterlegen der Texte, sowohl im ganzen, als bis ins kleinste Detail, eine ausserordentliche Feinheit, die sowohl seine musikalischen Kenntnisse, als auch seine litterarische Meisterschaft in das hellste Licht stellt. An musikalischen Aenderungen wurde nur das unumgänglich Nötige gemacht. Es wurden in den Arien unerträgliche Wiederholungen entfernt, die Musikstücke umgestellt und das Ganze stark gekürzt.

Die Mozartsche Musik zur „Gärtnerin“ gehört zum reizendsten, was wir von diesem einzigen

Manne besitzen. Was Schubart (1775) über das Werk schrieb: „Genieflammen zückten da und dort", wir müssen es heute bestätigen. Es tritt uns eine edle, reife Kunst in den Arien, eine gewaltige Meisterschaft in den reichgegliederten Finalen, eine vollendete Technik in der Behandlung der Singstimmen und des Orchesters entgegen, wie sie nur ein achtzehnjähriger Mozart sein eigen nennen konnte! Die bis heute noch unerreichte Kunst musikalisch-dramatischer Gestaltung, die uns im „Figaro" ebensosehr mit Staunen als mit Entzücken erfüllt, sie steht in der „Gärtnerin" fast schon auf voller Höhe und nicht zufällig ist es, dass aller Orten sich melodische Knospen zeigen, die auf dieses spätere Meisterwerk hindeuten. Mozart hat sich offenbar seines genialen Jugendwerkes erinnert, als er die schönste aller komischen Opern schrieb.

An der Hebung dieses musikalischen Schatzes gebührt unserem Hofkapellmeister Herrn Hans Fuchs ein nicht unbedeutender Anteil. Er hat sowohl „Die Gärtnerin" als auch „Bastien und Bastienne" zur Aufführung vorgeschlagen, hat die Partituren einer genauen Revision unterzogen, hat diskret retouchiert, indem er die Bläser verstärkte und belebte, und hat mit feinstem Verständnis sowohl für die Musik als für die Ansprüche des heutigen Publikums die für den Erfolg unerlässlichen Kürzungen vorgenommen. Fuchs' Arbeit macht sich besonders in der „Gärtnerin" geltend; das Werk des Zwölfjährigen wird genau in Mozarts Instrumentation gespielt!

## Werther.

(Lyrisches Drama in drei Akten und vier Bildern (nach Goethe) von Ed. Blau, Paul Milliet und Georges Hartmann. Für die deutsche Bühne übertragen von Max Kalbeck. Musik von J. Massenet. — Erste Aufführung auf dem k. k. Hofoperntheater in Wien am 16. Februar 1892.)

In einem der alten, wildverwachsenen Friedhöfe Hannovers erhebt sich ein einfacher Grabstein, auf dem der Name Charlotte Kestner eingemeisselt ist. Ehemals lag der jetzt nicht mehr im Gebrauche stehende Gottesacker wohl weit ausserhalb der Stadt; jetzt ist er von Strassen, von neuen Gebäuden umgeben. Die Zeit, da er aufgelassen werden wird, ist nicht mehr ferne. Der lebendige Verkehr wird frisch und geschäftig über all das begrabene Leid hinwegschreiten. Vor dem Grabe von Goethes Lotte, das erhalten werden soll, wird aber noch mancher Wanderer seine Schritte hemmen und jener Frau gedenken, die man die Muse der neueren deutschen Litteratur nennt.

Die liebliche Amtsmannstochter aus dem stillen Wetzlar war durch ihre Beziehung zu Goethe eine der wichtigsten Frauen ihrer Epoche geworden. Sie musste es dafür auch hinnehmen, dass die, nach ihrem Ebenbilde geformte Charlotte

Werthers noch bei ihren Lebzeiten auf die Bühne gebracht wurde. Ja, zu einer Zeit, in welcher Goethe noch mit den Kestners in Briefwechsel stand, gab man in Paris ein Singspiel: „Werther et Charlotte" (im Februar 1792, gerade hundert Jahre vor Massenets Oper); ein paar italienische Opern über denselben Stoff, komponiert von V. Puccitta (1805), Nik. Benvenuti (1811) und Karl Coccia (1814), hätte die erst 1828 entschlafene Frau sich noch ganz gut ansehen können. Sie hat schwerlich Verlangen danach getragen.

Es ist wohl nicht lediglich Zufall, dass gerade in Frankreich die erste der Werther-Opern auftauchte, und dass in Italien die weiteren obgenannten folgten, denen sich in unseren Tagen noch zwei (von Gentili und Aspa in den Sechzigerjahren komponierte) anschlossen. War doch die Grundstimmung zu Werther Goethe durch Rousseaus „Nouvelle Héloise" zugekommen, hat doch Napoleon I. Werther siebenmal gelesen und das Buch sogar nach Aegypten mitgenommen, war Goethes Roman doch in Frankreich durch Uebersetzungen und Nachbildungen sehr bekannt geworden, hat doch Ugo Foscolos Kopie (unter dem Titel „Le ultime lettere di Jacopo Ortis" 1802 erschienen) in Italien ungeheures Aufsehen erregt. — Als Merkwürdigkeit sei nebenher erwähnt, dass ein Zweig der leiblichen Nachkommenschaft Charl. Kestners nach Frankreich übersiedelte und derzeit Familienangehörige derselben existieren, welche nur französisch sprechen. — Es ist ein eigentümliches Hin- und Wiederfluten. Die auffallende Vorliebe gerade romanischer Kompo-

nisten für Goethesche Stoffe, welcher wir Gounods „Margarethe“, Thomas' „Mignon“, Boïtos „Mephistopheles“ verdanken, sie hat auch Massenet, den seit seiner „Manon“ in Wien so sehr gefeierten Komponisten, bewogen, nach dem entzückenden Hohenliede des jungen Olympiers zu langen.

Ob „Werther“ sich — all den faktisch vorliegenden Bearbeitungen zum Trotze sei es betont — überhaupt für das Theater eignet, steht keineswegs ausser Frage. Nur das Thatsächliche ist aus dem Roman herauszuheben, eine Liebesgeschichte mit tragischem Ausgange, welch letzteren Massenets Librettisten noch durch Lottens Tod potenziert haben; eine gar einfache, fast ärmliche Handlung. Aus Werther, dem mit zahllosen persönlichen Zügen Goethes ausgestatteten Manne, ist ein gewöhnlicher Liebhaber geworden, aus der herrlichen Lotte eine ziemlich durchschnittliche Frauengestalt, welche selbst von dem Vorwurfe einiger Koketterie nicht ganz freizusprechen ist. Das schönste, das rührendste und ergreifendste blieb im Buche zurück. Es gehört dies eben zu jenen Dingen, von denen der Dichter sagt: „O rühret, rühret nicht daran“. Den Hauch des geliebtesten Mundes vermag man nicht mit Händen zu greifen, Thränen lassen sich nicht aufheben; die tiefsten Leiden des Menschenherzens verbergen sich vor dem frechen Lichte der Bühne umsomehr, je heller dasselbe hineinzuleuchten versucht. Mit sozusagen weiblichen Stoffen, wie Werther, geht es ähnlich, wie mit den Frauen selbst: man kann thatsächlich von

ihnen Besitz ergriffen haben, ohne Herr ihrer Seele geworden zu sein.

Man muss es den Textdichtern Massenets nachsagen, dass sie das möglichste gethan haben, um alles irgend für dramatische Verwertung-Taugliche in ihr „Buch“ hinüber zu retten und am Wege nicht alle Goldkörner von Poesie zu verstreuen. Die Handlung ist in drei Akte gegliedert, deren erster mit der vollen Erkenntnis schliesst, dass sich Lotte und Werther lieben, einander aber nie besitzen werden; der zweite endet damit, dass es Albert klar bewusst wird, dass sein junger Freund seine Frau liebt; die erste Hälfte des dritten Aktes zeigt dem Gatten, dass diese Neigung erwidert wird . . . die zweite bringt den auf der Bühne peinlich berührenden Liebestod des durch menschliche Satzung getrennten Paares. Die entscheidendsten Momente des Dramas markieren die Aktschlüsse. Zwischen diesen Inflexionspunkten ist alles untergebracht, was nur immer die „Stimmung“ herzustellen vermag. So sieht man im ersten Akte den Amtmann inmitten seiner jubelnden Kinderschar, sieht Lotte im Hause walten und Werthers Eintritt in die Familie. Die beiden jungen Menschen gehen auf den Ball und kehren gegen Morgen langsam, Hand in Hand, nach Hause zurück. Ein rührendes Idyll, vielleicht der poetische Höhepunkt der Oper.

In dem traulichen Gespräche erfährt Werther, dass Lotte nicht frei sei; mit den Worten: „Ein anderer . . . . ihr Gemahl“ bricht er zusammen. Der zweite Akt zeigt Lotte als stille, freundliche

Gattin Alberts; die beiden haben sich zur goldenen Hochzeitsfeier des Pastors eingestellt. Ein Zusammentreffen Werthers mit Albert führt zu einer ehrlichen Auseinandersetzung über Lotte und der letztere versucht ziemlich deutlich die Blicke des Liebeleidenden auf Lottens jüngere Schwester Sophie abzulenken. Aber nicht mehr als ein flüchtiges Lächeln entlockt das liebliche Mädchen dem tief Unglücklichen, der nach einem aussichtslos verlaufenden Gespräche mit der aus der Kirche tretenden Lotte verzweifelt von hinnen eilt, trotzdem ihn Sophie zurückzuhalten versucht. — Im Beginn des dritten Aktes sehen wir Lotte allein bei ihrer Lampe sitzend; sie liest Briefe von der Hand des geliebten, fernen Freundes; man sieht, sie hat sich ganz in ihn verloren. Umsonst versucht die Schwester, sie zu erheitern. Da tritt der heiss Ersehnte ein — — — Am Schlusse einer leidenschaftlichen Scene sinken sich die Liebenden in die Arme. Lotte reisst sich los, Werther flieht. Albert tritt ins Zimmer und vermutet, dass da etwas vorgegangen sei. Das verstörte Aussehen seiner Frau nährt seinen Argwohn — da tritt Werthers Diener ein mit dem Ersuchen um Alberts Pistolen. Lotte selbst muss sie ihm übergeben. Während der nun folgenden Verwandlung erscheint die Stadt Wetzlar in winterliche Abendstimmung; ein ganz hübsches, nur — neben der Tragik der Handlung — etwas kindisch erscheinendes Bild. Im letzten Aufzuge erblickt man den zu Tode getroffenen Werther, zu dem Lotte atemlos hereinstürmt; das Leben des Geliebten flieht, an seiner Leiche sinkt die

Dulderin entseelt zu Boden. Das Weihnachtslied der Kinder ertönt scharf von aussen her — am trüben Ende an den seligen Anfang erinnernd.

Massenet hat zu diesem Buche eine feine, geistvolle, hier und da sogar das Gemüt berührende Musik geschrieben, welche für die vornehme Gesinnung, die enorme Bühnenroutine und die instrumentale Effektkenntnis des Autors wieder ein glänzendes Zeugnis ablegt. Von dem Schwunge, von der Glut, die eine halbwegs ebenbürtige musikalische Nachbildung des Goetheschen Originals erfordert hätte, ist freilich wenig zu spüren. Nimmt man den Ausdruck nicht gar zu wörtlich, so kann man sagen, im Goetheschen Roman sei mehr Musik enthalten, als in der ganzen Massenetschen Oper. Viele Stellen lechzen nach leidenschaftlicher Musik, so zum Beispiel Werthers langer Monolog, in welchem er zum ersten Male den Todesgedanken fasst, oder Lottes Soloscenen im dritten Akt (beim Brieflesen und später, knapp, ehe Werther eintritt) oder gar die Schlussduette. Gerade da bleibt Massenet hinter den Forderungen des Buches zurück und bietet kaum mehr als Brouillons, deren Ausführung er den Darstellern überlässt. Seine Musik schimmert nur durch, wie der Goldgrund alter Gemälde durch die Farben. An zwei entscheidenden Stellen bewährt sich der französische Meister aber als poetischer Kopf. Er mag erkannt haben, dass — wie wir früher ausführten — das beste des Stoffes im Buche zurückgeblieben, dass aber die Musik imstande sei, in ihrer Weise etwas von dem verklärenden Dufte der Dichtung selbstherr-

lich nachzuschaffen. So kam es, wie von selbst, dass zwei wortlose Stücke, die tiefpoetische Rückkehr des Paares vom Balle (im 1. Akte) und die an Bellinis südlicher Melodik erwärmte Verwandlungsmusik im 3. Akte die Perlen der Partitur geworden sind. Neben diesen zwei Glanznummern heben sich zahlreiche Stellen durch scharfe Charakteristik, durch unfehlbare Sicherheit der Nachempfindung hervor; voll Grazie ist Sophies Liedchen im 2. Akte, ein Effektstück gröberer Gattung Werthers Auftrittslied ebendaselbst, sehr stimmungsvoll sind einige Duette. Anmut, Geist und grosse theatralische Kunst zeichnen das ganze Werk aus.



## Die czechische Oper in Wien.

(„Die verkaufte Braut." Komische Oper in drei Akten von Fr. Smetana. Erste Aufführung auf dem Ausstellungstheater in Wien am 1. Juni 1892. — „Dimitrij." Grosse Oper in vier Akten von A. Dvorzak. Erste Aufführung auf dem Ausstellungstheater in Wien am 2. Juni 1892.)

Es ist noch nicht gar zu lange her, seit sich die Prager Musik etwas abseits von der allgemeinen Strasse in die böhmischen Wälder schlug, um dort dem urkräftigen Boden des Volkslebens die taufrischesten, vielfarbigsten, bis dahin schier unbekannten Wunderblumen zu entnehmen, mit welchen nun die ersten Meister der Nation ihre besten Werke zieren und beleben. Wie einstmals Haydn, Mozart und gar Schubert die traulichen Weisen des wienerwäldischen Volksliedes in die „grosse Kunst" einführten, so tritt heutzutage in Böhmen — sowie auch in Polen, Ungarn, Russland — das ehemals nur den Dorfmägden, Handwerksburschen und Jägern geläufige Volkslied an der Hand bedeutender Komponisten manchmal schüchtern, manchmal selbstbewusster in die allgemeine Bewegung ein. Sowie die oberen Stände durch Auffrischung des Blutes von unten herauf stets gewonnen haben — ein hierauf bezügliches kerniges Wort Kaiser Franz I. hat sich bis auf

unsere Tage erhalten — so treiben Poesie und Musik immer einer neuen Blüte entgegen, wenn sie sich an der frisch sprudelnden Quelle des echten Volksliedes erlabt haben.

Von den böhmischen Komponisten sind es namentlich Smetana und Dvorzak, welche dem Schatze der nationalen Lyrik die wertvollsten Edelsteine entnommen und dieselben in künstlerisch vollendete Fassung gebracht haben. Der ältere von beiden ist zuerst zu Worte gekommen und hat mit seiner „Verkauften Braut“, die als die beste czechische Oper gilt und eine Volkstümlichkeit geniesst, wie in deutschen Landen etwa der „Freischütz“, den Reigen der Vorstellungen des königlich böhmischen Landes- und Nationaltheaters eröffnet.

Smetana war kein Glückskind. Er wurde am 2. März 1824 in Leitomischl geboren, bildete sich bei Proksch und Liszt zum Pianisten aus, wurde nach mehrjährigem Aufenthalte in Schweden 1866 Kapellmeister am Nationaltheater in Prag, musste diese Stelle aber 1874 wegen Taubheit aufgeben und starb am 12. Mai 1884 im — Irrenhause. Einige seiner genialen symphonischen Dichtungen haben wir in Wien bereits kennen gelernt, von seinen sieben Opern gelangte erst jetzt, und zwar seine berühmteste hier zur ersten Aufführung (diese war zugleich die 204. Reprise des Werkes). Smetanas Opernthätigkeit begann mit „Die Brandenburger in Böhmen“, die am 5. Januar 1866 aufgeführt wurde und welcher bereits am 30. Mai desselben Jahres „Die verkaufte Braut“ folgte. „Dalibor“ erblickte am 15. Mai

1868 das Licht der Lampen, „Die beiden Witwen“ am 27. März 1874, „Der Kuss“ am 29. Oktober 1876, „Libussa“ am 11. Juni 1881, „Des Teufels Wand“ am 29. Oktober 1882.

Wurzeln alle Werke Smetanas tief im Boden seiner geliebten Heimat, so gilt dies ganz besonders von der „Verkauften Braut“, die sich ihr Sujet sowohl, als ihre Musik gleichsam aus der wirbelnden Fülle des Volkslebens holt. Die Handlung ist so einfach als nur möglich. Hans, ein Bauernbursche, der angeblich als Vagabund in der Welt umherzieht, ist heimlich zurückgekehrt und hat ein inniges Verhältnis mit Marie, einem Mädchen, dessen Vater sich vor Zeiten verpflichtete, dieselbe „dem Sohne Michas“ zur Frau zu geben. Das wäre nun kein Hindernis für das Glück der Liebenden, wenn der Heiratsvermittler Kecal nicht gerade den tölpelhaften Halbbruder Hansens — Wenzel — mit Maria zusammenbringen wollte. Endlich geht der schlaue Hans darauf ein, sein Liebchen gegen den Betrag von 300 Gulden „dem Sohne Michas“ zu cediren. Wenzel, der sich Maria täppisch genaht, bald darauf aber mit der „Indianerin“ einer umherziehenden Gauklerbande geliebäugelt hat und sich sogar herbeilässt, an Stelle eines an spirituosem Unwohlsein leidenden „Artisten“ die Rolle eines Bären zu übernehmen, macht sich dadurch vor dem ganzen Dorfe lächerlich und erscheint als unmöglicher Bewerber. Eine hart an bitteren Ernst streifende Differenz zwischen dem Liebespaare, welche dem von dem Mädchen übel gedeuteten Vertrage entsprang, ist bald beigelegt, Hans

giebt sich als Michas Sohn zu erkennen, und die Eltern segnen den Bund.

Diese Handlung ist in drei Akte geteilt und durch eine reiche Zahl äusserst lebensvoller Bilder aus dem Volksleben gewürzt. An dramatischer Wirkung steht der knappe erste Akt obenan; der dritte Aufzug dürfte von packenderer Wirkung sein, wenn einige der dicht vor der Lösung des Knotens eintretende Retardationen entfernt würden. Die Soloscene Marias (III. Akt 5. Scene), sowie Hansens etwas umfangreicher Gesang: „Vertraue mir, mein liebes Kind" (8. Scene) sind bei aller Schönheit fatale Hindernisse für den Fortschritt der Handlung. Zu grosse Behaglichkeit auf der Bühne trägt Unbehaglichkeit in den Zuschauerraum.

Die musikdramatische Technik Smetanas wandelt in der „Verkauften Braut" noch die Wege der alten Oper mit ihrer beglückenden Melodik, ihren Ensemblesätzen, ihren grossen Vorzügen und kleinen Mängeln. Jedoch benützt der Meister bereits Erinnerungsmotive oder vielmehr Erinnerungs t h e m e n. Ein erquickender Strom ungekünstelter, dabei oft sehr kunstreicher Melodie fliesst vom Anfang bis zum Ende fort; hie und da mag zwar der Deutsche etwas Eintöniges in Weise oder Rhythmus empfinden; dem unter den Klängen slavischer Lieder Aufgewachsenen wird es um so inniger anmuten. Da ist der Punkt, wo die Nationalität leise mitzusprechen beginnt, sie, die die Menschen so leicht auseinander- und so schwer zusammenkommen lässt. Nach unserem Gefühle — und wir gehören zu den

leidenschaftlichsten Verehrern slavischer Musik — wirkt der oftmalige kurzatmige Rhythmus, etwas Zappelndes, auf einem Flecke Forthopsendes, zuweilen ermüdend, und der Reiz, der uns im ersten Akte mächtig umstrickt, zieht sein goldenes Netz gegen Schluss hin etwas gar enge zusammen.

Man könnte im wahrsten Wortsinne sagen: es ist des guten hie und da etwas zu viel, wenn das Wort g u t e s nicht viel zu wenig bezeichnete. Man darf nämlich der Smetanaschen Oper den Titel eines Meisterwerkes absolut nicht vorenthalten. Genial hebt sie an mit einer Ouvertüre, die an Flottheit der Einfälle und Keckheit der Ausarbeitung nicht viele Seitenstücke in der ganzen Musiklitteratur besitzt. Wie die ersten Violinen mit einem Geräusche beginnen, als wehte ein lauer Wind, und die anderen Streicher dann mit einem übermütigen Forte-Thema dreinfahren, das gehört zu jenen Eingebungen, die nur einem Begnadeten beschieden sind. An dieses Stück klingt das schöne Finale des zweiten Aktes (die Errichtung des Cessionskontraktes) an, eine Nummer von ebenmässigstem Aufbau und grösster Wirkung. Den bestechendsten Eindruck machten bei der Aufführung der Eingangschor — zugleich ein typisches Muster für das echt slavische Hineinspielen der Melancholie in die Freude des Festes — das Liebesduett in B-dur, in welchem die fast starrsinnige Beständigkeit des Mädchens durch eigensinniges Festhalten einer Note (F) auf die Worte „Unsere treue Liebe ewig wird bestehen“ geistreich angedeutet ist (eine sinnreiche Reminiszenz an diese Stelle

findet sich in der fünften Scene des dritten Aktes), die urwüchsige Buffoscene zwischen dem Heiratsvermittler und den Eltern Mariens, das von einer tiefempfundenen Violinkantilene getragene A-dur-Duett des zweiten Aktes u. s. w. Wir schliessen die Aufzählung, da wir mindestens das halbe Werk anführen müssten. Ein gewisses Aufsehen erregte das Vokal-Sextett des letzten Aktes, ein stimmungsvolles und bei so virtuoser Ausführung wie durch die Mitglieder des böhmischen Landestheaters überaus effektvolles Stück. Das Märchen, dass das Publikum Ensembles u. dergl. nicht mehr liebe, ist uns nie so läppisch erschienen, als da das gedrängt volle Haus den schönen Satz zur Wiederholung begehrte. Vielleicht mag das Publikum nur die schlecht gesungenen Ensembles nicht . . . .

Durch „Die verkaufte Braut" hat sich Smetana einen Ehrenplatz unter den Opernkomponisten auf lange Zeit hinaus gesichert.

Dvorzaks grosse historische Oper, „Dimitrij", welche den aus Schillers Fragment bekannten Demetrius-Stoff in operngerechter Weise behandelt, steht weitab von der blühenden, nationalen Kunstweise Smetanas. Diese Oper brauchte keineswegs von einem Slaven herzurühren, sondern könnte ebensogut das Werk irgend eines — natürlich hochbegabten — deutschen Komponisten sein, und verrät sich Dvorzak nur durch seine sich nirgends verleugnende Vorliebe für feines Flickwerk, immer frisches Ansetzen, seine Hinneigung zu einheitsgefährdendem Detaillieren. Ein geistvoller Maler, der ein grosses Bild fertigt,

aber kurzsichtig ist und das Ganze nicht übersieht, müsste so malen, wie Dvorzak Theater-Musik schreibt. Dramatische Höhepunkte planmässig vorbereiten, um dann im entscheidenden Momente mit mächtiger Faust in alle Saiten des ungeheueren Instruments zu greifen, welches das Theater dem Opernkomponisten in die Hand giebt, das ist des genialen böhmischen Symphonikers Sache nicht. — Wie viele Komponisten, die nicht würdig sind, Dvorzak die Schuhriemen aufzulösen, hätten dennoch zum Beispiel dem Liebesduett zwischen Dimitrij und Xenia mehr Wirkung abgewonnen. — Unter Dvorzaks kunstreich fortkontrapunktierender Feder entstand eines jener „gleich dicken“ Stücke, die für die Bühne nicht taugen und an dessen Langweiligkeit auch der sehr schön ausklingende Schluss nur mehr wenig zu ändern vermag. — Weitaus am kräftigsten ist der — freilich auch öfters ins Oratorienhafte sich verbreiternde — erste Akt mit dem prachtvollen Einzugsmarsch geraten, dann der hinreissende Entreakt und die durch einen originellen slavischen Tanz gehobene Ballettmusik des zweiten Aktes; im dritten und vierten Aufzuge erlahmt die Kraft des Komponisten zusehends, und in einigen Ensembles sieht man den sonst so wählerischen Meister mit recht billigen „Hausmitteln“ der Theatermusik hantieren.

Trotz seiner konstitutionellen Mängel hat uns „Dimitrij“ vielfach interessiert. Es ist ja eine Fülle schöner absoluter Musik, ein verschwenderischer Reichtum von Geist und Kunst — nament-

lich auf instrumentalem Gebiete — in dieser Partitur niedergelegt, und die glänzende Aufführung durch das Personal des böhmischen Landestheaters bringt alles zu Tage, was nur irgend der Meister vorgeahnt haben mochte. Die Nachkommen derjenigen, für welche Mozart einst seinen „Don Juan“ schrieb, haben sich mit der Darstellung der bisher gegebenen zwei Opern als Vollblutmusiker und Bühnenkünstler von hohem Range erwiesen.



## „Halka.“

(Romantische Oper in vier Akten von Stanislaw Moniuszko. Vom polnischen Ensemble im Theater der „Musik- und Theaterausstellung in Wien“ aufgeführt am 10. September 1892.)

Die rührend einfache Handlung der polnischen Nationaloper „Halka“ ist das alte Lied von Liebe und Untreue, in das von ferne ein hilfloses, kleines Menschenwesen hineinschreit, herber und lauter als aller Jammer der verlassenen Mutter. Wie viel tausendmal ist derselbe Stoff schon behandelt worden, wie oft wird er noch behandelt werden? Immer wieder packt und ergreift er, denn immer wieder andere Zuschauer, Zuhörer füllen das Theater und messen in ihres Herzens Heimlichkeit ihr eigen Leid an so grossem Unheil, um — je nachdem — getröstet oder noch demütiger von dannen zu gehen. Das grosse Thema der Liebe, und gar jenes der unglücklichen Liebe, beherrscht alle Bühnen, weil jeder, der da zu schauen kommt, davon doch mindestens etwas versteht. Mit diesem Normaltone des menschlichen Empfindens dringt der Dichter, der Musiker am sichersten in das Gemüt seines Publikums.

Der Librettist Moniuszkos hätte es nur ein wenig praktischer anzufangen gebraucht, um auch seinerseits diesem „ewigen“ Stoffe die

besten Seiten abzugewinnen. Er hat aber — abgesehen von recht verständiger Disposition der lyrischen Stücke — gar viel versäumt, um seinen Vorwurf so auszunützen, wie er unschwer auszunützen war. Der Hauptmangel des Ganzen scheint uns in der Verzettelung der dürftigen Handlung auf v i e r Akte zu liegen. Im ersten Akte ereignet sich eigentlich nur die Verlobung des Junkers Janusz mit der schönen Gutsherrntochter Sophie. Ein kleines Duett des untreuen Mannes mit der betrogenen Halka geht zu glatt ab, um auch nur einiges dramatisches Interesse zu erregen. Der zweite Akt — im mondbeschienenen Schlosspark spielend — gipfelt darin, dass Halka, die im Schlosse Lärm macht, um zu dem Geliebten zu gelangen, von dessen Dienern hinausgestossen wird, nachdem ihr kurz vorher ihr stiller Anbeter, der Bauernbursche Jontek, die Augen über des Junkers Thun geöffnet. Der dritte Akt besteht lediglich aus einer Dorfscene, bei der Halka ihren Jammer erzählt. Erst der vierte Akt bringt des Junkers Trauung, die durch Halkas Opfertod einen grässlichen Abschluss erhält. Eine Nebenhandlung existiert gar nicht. An äusserlichem sind nur die Polonaise und der „blaue Mazur“ im ersten Akte und das Bauernballett im dritten Akte darnach angethan, der Schaulust und dem berechtigten Wunsche nach Abwechslung wenigstens einigermassen Rechnung zu tragen.

Was die Musik zu „Halka“ betrifft, so darf sie, wenn man sie gerecht beurteilen will, absolut in keinen Vergleich mit den eben vor kurzem hier gehörten Meisterstücken eines anderen slavischen

Meisters — Smetana — gezogen werden. Wer etwas erwartet, wie dieses grossen Komponisten hinreissende Melodik, seine entzückende Rhythmik oder seinen Orchesterglanz, der wird ziemlich leer ausgehen; ebenso derjenige, der kräftiges nationales Wesen sucht. Fast nirgends schlägt Moniuszko einen prononciert polnischen Ton an; den allergrössten Teil dieser Oper könnte jeder tüchtige, talentvolle deutsche Musiker der Vierzigerjahre geschrieben haben. Der damals allgemein dominierende starke Einfluss italienischer Weise macht sich auch in „Halka" sowohl im Zuschnitt ganzer Stücke, als auch in Details geltend und stiftet zugleich Schaden und Nutzen. Schaden durch die Sorglosigkeit gegenüber dem Drama, Nutzen durch die löbliche Rücksicht auf die Stimmbehandlung. Die Melodik Moniuszkos hat, trotzdem ihr hohe Originalität nicht zuzusprechen ist, etwas überaus Vornehmes, Herzgewinnendes, Liebliches. Im Ausdrucke des Rührenden — das in Halkas Klagen und in deren Wechselgesange mit dem Chore im dritten Akte besonders ergreifend austönt — ist er geradezu meisterhaft. Im ganzen zeigt alles ein mehr weiblich als männlich veranlagtes Gemüt, den Wiederschein eines mehr dem Dulden als dem Geniessen geweihten Lebens. Die gelungensten Partien der Oper sind die behaglich sich ausbreitenden melodischen Stellen; die heftig bewegten Abschnitte stehen dagegen weit zurück, und machen sich das Ueberwiegen langsamerer Tempi und das oftmalige, wenn auch noch so hübsche lyrische Steckenbleiben oft recht empfindlich be-

merkbar; ebenso wirkt das einförmige Festhalten an ein und derselben Tonart (G-moll) im zweiten Akte überaus lähmend; am auffälligsten ist es aber, dass zuweilen einem musikalisch nicht einmal bedeutenden Ritornell zuliebe das ganze Personal auf der Bühne stillstehen muss. Derlei empfand man in der Rückschlagsperiode der Vierziger- und Fünfziger-Jahre nicht so stark wie heutzutage, da man darunter entschieden leidet.

Die Instrumentation ist wohl der schwächste Punkt der Oper. Moniuszko hatte äusserst schwache Kräfte zur Verfügung und wollte und musste schreiben — nicht was er träumte und plante, sondern — was seine braven Musici spielen konnten. Es muss nicht zu viel gewesen sein. Nur die Streicher gestatten sich hie und da ein paar raschere Läufe. Die Bläser sind ärmlich behandelt, ihre Mitwirkung auf das nötigste beschränkt. Das Warschauer Orchester von Annodazumal hat also dem Genius Moniuszkos keine Schwingen verliehen, sondern hat sie ihm gelähmt. Es ist merkwürdig genug, wie viel hübsche Klangwirkungen der Komponist bei all der Zwangslage doch noch zuwege bringt.

Die schönsten grösseren Gruppen in „Halka" sind die weiche G-moll-Kantilene in der ersten Scene des zweiten Aktes, dann der darauf folgende längere Gesang Jonteks (einer vom Komponisten überhaupt mit besonderer Vorliebe behandelten Figur) und die oben bereits erwähnte Stelle aus dem 3. Akte. Eine ganze Menge reizender Anläufe gelangt leider nicht zu genügender Ausweitung und Entwicklung.

Trotz aller, doch nur aus specifischen Eigenschaften einer durchaus liebenswürdigen Persönlichkeit entspringenden Mängel ist es von hervorragendem Interesse gewesen, Moniuszkos populärstes Werk kennen gelernt zu haben. Wäre es zu seiner Zeit über die Bühne gegangen, so könnte es gleich dem „Nachtlager in Granada", mit dem es manche Aehnlichkeit besitzt, noch zuweilen mit Erfolg gegeben werden. Jetzt hat es — unserer Meinung nach — keine Aussicht, den Boden der Heimat verlassen zu können.

## Das Sonzogno-Theater in Wien.

Das bekannte Rezept, Löwen zu fangen, scheint Herr Sonzogno, der grosse Mailänder Reklameverleger, auch bei der Habhaftwerdung von Komponisten anwenden zu wollen. Er vermeint, die Wüste der heutigen Produktion Italiens nur durch das Sieb seiner geschäftsmännischen Pfiffigkeit schütteln zu brauchen, um sich derjenigen versichern zu können, welche würdig sind, als „Jung-Italien“ Arm in Arm, Geldsack an Geldsack mit ihm, die letzten paar Jährchen dieses Jahrhunderts in die Schranken zu fordern. Bisher hat er nur einen Löwen — Mascagni — erwischt, neben dessen imposanter Erscheinung man nur etwa noch den Komponisten der zweiaktigen Oper „Pagliacci“, Herrn Leoncavallo, zur Hälfte — wie schon der Name andeutet — als solchen gelten lassen kann. Den übrigen Herren, deren dramatische Federproben wir nun in Wien zu hören bekamen, den Komponisten Ciléa und Mugnone, vielleicht sogar dem viel talentierteren Giordano, wäre es bei einigem Sieben wohl so gegangen, wie dem schönen, rosenroten Wüstensande, sie wären — durchgefallen. In Wien ist ihnen das nicht passiert. Im Gegenteil; das zierliche Ausstellungstheater erdröhnte von

Beifallslärm, alle möglichen und unmöglichen Nummern wurden repetiert, und die Autoren liefen auf der Bühne herum, als wenn sie zu den Mitspielenden gehörten. Das ist welsche Sitte. Jedenfalls aber eine sehr üble. Wenn dieser Unfug durch die weit über Gebühr verlästerten älteren italienischen Opern und die damaligen Verhältnisse in Uebung kam, so sollten die neueren Meister, die ja auf den „Verismo“ schwören, etwas eifriger besorgt sein, die berechtigten Forderungen des Zusehers nach Illusion nicht persönlich zu annullieren. In jeder Scenerie tauchte bei den Wiener Vorstellungen der Komponist auf. Am Kneiptisch einer johlenden Gesellschaft erscheint der befrackte Herr; er denkt sich: „Böse Menschen haben keine Lieder“, drückt dem Oberschreier gerührt die Hand und verneigt sich des öfteren vor dem Bravo rufenden Publikum. Im nächsten Akte können wir ihn in der Höhle des Briganten mit demselben lächelnden Gesichte wiedersehen. „Ich bin's, den Räuber Bruder nennen“ . . . . sagt der Meister, der höfliche Brigant erwidert mit den Worten aus „Boccaccio“: „Den Komponisten thun wir nichts“ — und nach gegenseitigen Freundschaftsversicherungen danken beide dem Auditorium. Das ist überaus lächerlich. Freilich, Herr Sonzogno kann jetzt in Italien verkünden, dass das Wiener Publikum — im Verhältnis zu jenem von Rom oder Neapel von der Kälte schlauer Polarfüchse — Herrn Soundso 20 bis 25 Mal „gerufen“ habe. Jeder Italiener übersetzt sich diese Ziffern durch Anhängen von minde-

stens einer Null ins Welsche und der beispiellosesete Erfolg ist fertig. Wäre es aber ohne Sonzogno'sche Claque abgegangen, so würde sich das Ergebnis der Wiener Stagione etwa wie folgt stellen: Leoncavallos „Pagliacci" hätten einen sehr anständigen, wohlverdienten Erfolg zu verzeichnen, bei Giordanos „Mala vita" müssten 50 Prozent des erregten Interesses an die Darstellerin der Hauptrolle, die geniale Bellincioni abgegeben werden, Ciléas „Tilda" und gar Mugnones schrecklich fader „Pirichino" wären einem harten Schicksale kaum entgangen.

Es ist zu bemerken, dass die Maëstri lauter junge Leute sind — Leoncavallo, der älteste unter ihnen, zählt 34 Jahre — daher reife Werke unmöglich zu erwarten waren — aber musste denn mit der Mittelmässigkeit Staat gemacht werden, bloss, weil Herr Sonzogno dieselbe mittels Papier und Druckerschwärze vervielfacht hat?

Es wurde hier verkündet, dass die an Mascagnis Rockschössen nach Wien gelotsten Komponisten die talentvollsten italienischen Musiker der „realistischen" Richtung, also die besten unter den musikalischen Theatral-Veristen seien. Prüft man dieses Schlagwort, das wie so viele andere mehr etwas Gesuchtes, als etwas Gefundenes bezeichnet, genauer auf seinen Sinn, so zeigt es ein recht schwer greifbares Wesen. Die Herren Cilèa, Mugnone u. s. w. sind doch bei Gott dem naturgetreuen Ausdrucke der menschlichen Leidenschaften um kein Haar näher gekommen, als andere Meister vor ihnen, ja, sie sind weit hinter dem bisher geleisteten zurück-

geblieben. Was an ihren Opern realistisch, naturalistisch genannt werden kann, sind lediglich die Textbücher, die moderne, aktuelle, wenn möglich etwas unappetitliche Stoffe behandeln. Ausser diesem gemeinsamen Merkmale vereinigt sie noch eine gewisse Nachahmung und geschmacklose Uebertreibung Mascagnischer Harmonie-Spitzfindigkeiten, die Einfügung von Intermezzi, und der Umstand, dass die meisten ihrer Werke „Frim-Arbeit" sind. Bei jeder Oper wurde verkündet, dass sie auf Anregung oder Bestellung Herrn Sonzognos entstand. So sehr sich aber die „Frim-Arbeit" bei den Stiefeln bewährt, bei den Opern scheint sie nicht denselben günstigen Erfolg zu verbürgen.

Der talentierteste unter den Mascagnitern ist entschieden L e o n c a v a l l o, der Dichter-Komponist der „Pagliacci". Sein Werk hätte auch ohne allen Reklamelärm gefallen, ja vielleicht noch weit besser. „Pagliacci" heissen die fahrenden Komödianten, die, heute da, morgen dort, ihre primitiven dramatischen Künste zum besten geben. Canio, der Chef einer solchen Truppe, ist der Held des Leoncavalloschen Stückes. Er wird von seiner Frau, Nedda, unter Assistenz eines jungen Bauers betrogen und rächt sich dadurch, dass er, gelegentlich der Aufführung eines Eifersuchtsdramas, seiner Frau nicht nur scheinbar, sondern wirklich das Messer in die Brust stösst und — da er nun schon einmal bei der Arbeit ist — auch dem Verführer das Leben nimmt. Das Textbuch ist im ganzen sehr gut gemacht, und an demselben lediglich die viel zu ausführliche Ex-

position zu tadeln. In einen Akt zusammengezogen dürfte „Pagliacci" auch für ausseritalienische Bühnen ein mit Aussicht auf guten Effekt zu gebendes Stück sein. Vor allem ist die Scene, in welcher sich Canio — der im weissen Pierrotkostüme agiert — immer mehr in seine Leidenschaft und seinen Schmerz verirrt, immer mehr den Faden des gespielten Theaterstückes verliert und endlich in einem schrecklichen Ausbruche eifersüchtiger Wut die treulose Gattin tötet, von grösster Wirkung und verbürgt bei einigermassen genügender Darstellung vollständig den Erfolg. Da Herr Leoncavallo das Orchester virtuos behandelt und demselben stellenweise sehr freien Spielraum gewährt, ist eine gute Wiedergabe des Instrumentalpartes unerlässlich. Das von Sonzogno mitgebrachte Orchester zeigte sich bei den Wiener Aufführungen vollkommen seiner schwierigen Aufgabe gewachsen und fand allgemeine Anerkennung. Von den Solisten hob sich Herr Garulli, ein ausgezeichneter Tenorist, der Darsteller des Canio, aufs günstigste von den anderen Mitspielenden ab, die mit Ausnahme Herrn Beltramis (tüchtiger Baryton), nur bescheidenen Anforderungen genügten.

Giordanos „Mala vita" beschäftigt sich, wie schon der Titel sagt, keineswegs mit einer Abspiegelung der besten Gesellschaft. Ein junger, schwer kranker Färber, Vito, gelobt, wenn er genese, ein gefallenes Mädchen (Cristina) der Schande zu entreissen und zu ehelichen. Sein Vorhaben wird durch seine frühere Geliebte, die Frau des leichtsinnigen Arnetiello durchkreuzt;

er fällt in die alten Schlingen und verlässt die in ihrem tiefsten Inneren edle Cristina, welche ob der Untreue ihres vermeintlichen Retters nunmehr auch allen Glauben, alle Hoffnung verliert und wieder den Weg nach jenem verrufenen Hause einschlägt, aus dem sie entwichen. An der Schwelle desselben stürzt die durch Qualen und Herzeleid Geläuterte leblos zusammen. — Die Musik zu dieser etwas schlammigen, aber äusserst packenden Geschichte ist nicht uninteressant, aber doch nur stellenweise kräftig, hinreissend, an sich fesselnd. Sie polychromiert, aber malt nicht. Die Motive sind meist kurzatmig, von geringem Schwunge, die Diktion einfach und fasslich, alles mehr verständig als praktisch, als begeistert und begeisternd. Giordano hat eine brave, tüchtige, hie und da sehr anregende Arbeit, aber kein vollwertiges Kunstwerk geschaffen.

Das Glück, das dem Komponisten bei der Konzeption nur ganz von ferne zugeblinzelt, hat ihn bei der Besetzung der Hauptrolle so sehr mit seinen Gaben überschüttet, dass er selbst kaum mehr zu sehen war. Die Bellincioni, wohl die originellste Bühnensängerin der Gegenwart, hatte die Cristina übernommen und schöpfte aus den geheimsten Tiefen ihrer Natur die Kräfte zur Darstellung dieser — trotz bedenklicher Herkunft — so rührenden Frauengestalt. Dass sie sang, mit höchster Meisterschaft sang, — bemerkte man kaum. So ganz war man in den Bannkreis ihrer überragenden Persönlichkeit gezogen worden, so ganz hatte man sich ins Mit-

erleben des von der gottbegnadeten Künstlerin Gespielten verloren. Das aus tiefstem Verderben nach höherem Leben, nach reiner, glücklicher Liebe emporlechzende Weib hat wohl noch keine Schauspielerin ergreifender verkörpert als die Bellincioni. Der Schöpfer hat freilich im Geben und Versagen alles gethan, um dieselbe gerade für solche Rollen gleichsam zu prädestinieren. Ihre fast hagere Gestalt, ihr leidenschaftliches, mit allen Muskeln sprechendes Angesicht, ihr glühendes, grosses Auge geben zusammen bereits ein Bild von grösster Eindringlichkeit, ein Bild, das zu ununterbrochener Beobachtung zwingt. Fast muss man's dem Komponisten danken, dass er nur den Canevas lieferte, auf dem die Bellincioni stickte . . . vielleicht ist das Ganze nur durch seine unfreiwillige Zurückhaltung für die Nerven erträglich geworden. . . .

„Tilda" hat eine etwas antiquierte Räubergeschichte zum Vorwurfe. Zum Tode verurteilte Briganten, Häscher, elegante Beraubte, Gauner vor und nach der Arbeit, Kirchengänger, frivole Frauenzimmer und tugendhafte Bräute sind durch den dünnen Faden eines gerade nicht dummen, aber sehr reizlosen Textbuches vereinigt worden, um „Abwechslung" und „Gelegenheiten für den Komponisten" zu schaffen, sein Talent zu zeigen. Herr C i l é a hat diese Gelegenheit schlecht ausgenützt; nur ein sehr flotter Saltarello rüttelte die Zuhörer etwas aus der ziemlich langweiligen Stimmung auf, an welcher auch die Aufführung ihren redlichen Anteil hatte. Die Titelrolle, eine Art Carmen, gab die vorzügliche

Torresella, eine feine, intelligente Sängerin, ohne jegliches Temperament, das Urbild der Liebenswürdigkeit und Solidität.

Von Mugnones „Pirichino“, das den einzigen Vorteil hat, nur einen Akt zu besitzen, lässt sich gar wenig sagen. In einer Eisenbahnstation treffen — natürlich unerkannt — zusammen: ein alter Mann, der einst reich gewesen, dessen Schwiegertochter, die er verstossen, und deren Sohn, der die Dame zu Beginn der Oper daran verhinderte, ihr Leben unter den Rädern einer Lokomotive zu enden. Trotzdem das Stück im Princip nichts ist, als eine recht fade altmodische Rührkomödie, ist doch den technischen Errungenschaften der Neuzeit Rechnung getragen. Der larmoyante Alte ist Bahnwärter, Frau Maria sucht den Tod durch das Dampfross — im Hintergrunde sieht man Telegraphendrähte. Alles ganz kolossal modern. Fehlen nur Tele- und Mikrophon! Schade, dass das eine, was neu sein müsste, die Musik, es nicht ist. Das ist hausbackene, nüchterne, handfeste Kapellmeisterarbeit ohne viel Geist und Poesie.

Neben so viel Kleingeld mussten Mascagnis Prunkmünzen ganz besonders ins Auge fallen. Das traf auch pünktlich ein, trotzdem der junge vielbejubelte Maestro kein neues Werk, sondern nur seine aus zahllosen Aufführungen bekannten Opern „Cavalleria rusticana“ und „Freund Fritz“ dirigierte. Unter der Leitung Mascagnis erhielt namentlich die einaktige Eifersuchtstragödie ein ganz anderes Gesicht, wie in der Darstellung an unsrer Hofoper. Vor allem

durch die jeden Maassstab hinter sich lassende Leistung der Bellincioni als Santuzza, durch die durchweg realistische Darstellung und durch Mascagnis überaus gemässigte Tempi. Die italienische Version ist ein Freilichtbild, unsere Wiedergabe ein Helldunkel-Gemälde. Das, zugestandenermaassen, ziemlich grelle, in schreienden Farben gehaltene Wiener Bild macht auf den ersten Blick die stärkere Wirkung; naturwahrer, echter ist das italienische. Da ist eine mit leisen, aber gerade darum die mit-nachschaffende Thätigkeit des Zuhörers in hohem Grade auffordernde Schauspielkunst im Werden. Ihr Canon ist aber bis jetzt wohl noch das Geheimnis weniger. Freilich, ein Genie, wie Fräulein Bellinconi, schaltet frei und souverän auf dem neuentdeckten Gebiete — aber wo sind vorderhand noch die Nachfolger? Keiner der neben ihr Mitwirkenden erreichte nur von weitem die Höhe ihrer Kunst; vor allem nicht ihr Partner in der „Cavalleria", Herr Stagno, ein berühmter, aber nicht mehr junger und sehr blasierter Tenorist, absolut nicht Fräulein Zanon (Lola), eine Kontra-Altistin von herrlichen Mitteln und bescheidenster Ausbildung.

Was Mascagni als Dirigenten betrifft, so muss man gestehen, dass er eine, von jeder Ziererei, jeder unnützen Aeusserlichkeit freie, nur der Sache gewidmete Herrschaft über die ihm Unterstehenden ausübt. Kein Blick, keine Handbewegung zu viel, oder zu wenig, keine Geste, die fürs Publikum berechnet ist. Ein Meister der Direktionskunst.

Besonderen Reiz wusste diese seine Einflussnahme dem Idyll „Freund Fritz“ zu verleihen. Den zweiten Akt dieser lieblichen Oper haben wir nie so stimmungsvoll gehört, wie unter des jungen Meisters Leitung. Die zwei Hauptrollen Susel und Fritz wurden durch Fräulein Torresella und Herrn de Lucia brillant ausgeführt und standen hoch über dem Niveau unserer und wohl fast aller deutschen Aufführungen. Die vollendete Gesangskunst der beiden Genannten, das von jeder Uebertreibung und Komödianterie freie Spiel, namentlich Herrn de Lucias, ist ganz gegen den auf deutschen und österreichischen Bühnen zum grössten Teile herrschenden Usus. Ob recht viele von den hiesigen und auswärtigen Bühnenkünstlern bemüht waren, von den besten aus der welschen Truppe zu lernen? Man sah gar viele unserer Grossen und Kleinen aus der Bretterwelt im Hause, . . . die wenigsten haben sich geäussert! Nur unsere hübscheste Primadonna, die an der Wiener Hofoper nebst anderen mittelmässigen Rollen eine ganz miserable Susel zum besten giebt, liess durch die Zeitungen verden, Mascagni habe ihr zugesagt, von nun an jede neue Partie für sie zu bestimmen. Um ein so ungeheuerliches Missverständnis zu erklären, muss man annehmen, dass Mascagni die schöne Polin nie auf der Bühne gesehen hat, und dass das betreffende Gespräch von ihrer Seite in polnischer, von seiner in italienischer Sprache geführt wurde, weiter dass sie nicht italienisch und er nicht polnisch versteht. Die Liebliche ist also wohl nur

ins Theater gegangen, um von Sonzognos Reklamesystem zu profitieren.....

Die Summe aus der italienischen Stagione heisst: Mascagni und Bellincioni! Nur zwei Namen, aber ein ansehnlicher Besitz an Begabung und Kunst.



## Die Rantzau.

(Oper in vier Akten von G. Targioni-Tozzetti und G. Menasci. [Nach Erckmann und Chatrian.] Deutsch von Max Kalbeck. — Musik von P. Mascagni. — Erste Aufführung auf dem k. k. Hofoperntheater in Wien am 7. Jänner 1893.)

Diejenigen, welche gelegentlich des Erscheinens der „Cavalleria rusticana" nicht in den beispiellosen Lärm einstimmten, welcher mit dem genialen Einakter gemacht wurde, mussten über sich den Vorwurf der Nüchternheit und dergleichen ergehen lassen. Mascagni durfte damals unbedingt nur als ein vom Himmel Gefallener behandelt werden. Jetzt, nachdem „Freund Fritz" nur zum Teile gefiel und „Die Rantzau" selbst in ihrem Vaterlande sehr geteilten Sympathien begegneten, sind die blinden Fanatiker an der Reihe, aus allen Himmeln zu fallen. Die wirkliche Ernüchterung, der ästhetische Katzenjammer wird sie jetzt peinigen, je nach der Grösse des Rausches, der ihnen damals alle Besinnung genommen. Es ist nun die schöne Pflicht der ruhiger Denkenden, das kindische Schlagwort vom „Ausgeschriebensein" nicht nachzuplappern, sondern geradezu darauf aufmerksam zu machen, dass eine Künstlernatur nicht ausrinnt, wie ein angebohrtes Fass, dass ein grosses Talent, wie

Mascagni, zwar überangestrengt, aber nicht durch ein paar Werke völlig erschöpft sein kann. Ueberangestrengt — das ist zweifellos — erscheint der junge Maëstro in seiner neuesten Oper „Die Rantzau", welche gestern auf der Bühne des Wiener Hofoperntheaters ihre erste Aufführung in deutscher Sprache erlebte. Die künstlerische Physiognomie Mascagnis, die in der „Cavalleria" ein gesundes, lebensvolles Rot zeigte, das in „Freund Fritz" bis zu einer sogenannten „interessanten Blässe" abgetönt war, zeigt nun eine auf Kränklichkeit hinweisende bleiche Farbe. Der Quell der Erfindung fliesst spärlich, die Routine steht mit aufdringlicher Geschäftigkeit im Vordergrunde und bemüht sich, die vielen offenbaren Mängel des eilig angefertigten Bühnenbildes zu verdecken.

Mascagni hat in den drei bisher erschienenen Werken mit Windeseile den Weg vom naiven Schöpfer bis zum klugen Manieristen zurückgelegt. Ein Mann wie er kann aber diese Richtung auf die Dauer nicht verfolgen; sein eigener Genius treibt ihn wie mit einem flammenden Schwerte zurück zu dem Baume der Erkenntnis.. Und zurück — oder wenn man so will: vorwärts — muss Mascagni nun! Er muss die Schnürbodenfinessen, die Coulissen- und Soffitengelehrsamkeit, die ihm jetzt alles dünkt und in denen er sich als souveräner Meister bewährt, wieder höheren Zielen dienstbar machen. Er muss wieder inniger nach dem Herzschlag seiner Gestalten lauschen. Mit den „Rantzau" steht er auf dem Boden jener Theaterstücke, welche die

Bühne als Organ zur höchsten Wirkung bringen, aber leider höhere dichterische Qualitäten ganz oder zum Teile vermissen lassen. Um ein solches Stück zu schreiben, braucht einer kein bedeutender Poet zu sein. Er muss sich nur vor allem beim „grossen und kleinen Himmelslicht“, bei Prospekten und Maschinen auskennen, er muss jene „Wirkung ohne Ursache“ hervorzubringen verstehen, die man mit dem etwas ins Bedenkliche schillernden Worte Effekt bezeichnet. Gewiss, der echte Dichter, der gottbegnadete Komponist, beide wollen und sollen mit ihren Werken Effekt, Wirkung machen. Aber diese wahrhaftige Wirkung muss tiefen Ursachen entspringen. Von den Komponisten hat man ausserdem noch zu allen Zeiten verlangt, dass sie mit leicht transportablen Sentenzen, Melodien nicht zu sparsam umgehen; ja das Mehr oder Minder an Melodie ist das sichere Kriterium zur Schätzung eines Tondichters, und gar eines für die Bühne schreibenden, geworden. Mit Recht! Die Melodie ist die Seele der Musik und die grössten Meister waren immer — wenn auch in weiterem Sinne — die grössten Melodiker. Die Melodie in der Oper ist als jene ideale Oberstimme zu betrachten, die der Komponist zu dem Texte, wie zu einem vorhandenen Basse zu setzen hat. Gerade aber diese Oberstimme nun ist in den „Rantzau“ zum einen Teile unbedeutend und überraffiniert, zum anderen Teile aber keineswegs neu. Melodik, Rhythmik und Harmonik sind fast durchwegs nur aus Ablegern der zwei ersten Opern desselben Meisters bestritten. Dieselben

harmonischen Bitternisse, dieselbe Verleugnung der natürlichen Herkunft der Accorde, dieselben melodischen Phrasen, dieselbe Vorliebe für das Tieflegen der Melodie oder für eine mit derselben parallel laufende nicht reale Bassstimme, dieselben immerwährenden Taktwechsel, die demjenigen, der ohne Partitur die Oper anhört, den Eindruck einer bestimmten Taktart verwischen, dieselben stürmisch agierenden Geigenfiguren, dieselben „dramatischen" Explosionen. Wirklich neu ist nur einiges in dem geistvoll ausgearbeiteten Orchesterpart: so namentlich die eigentümlich abwärts sausende Violinpassage in der — übrigens sehr faden und gequälten — Ballade zu Beginn des zweiten Aktes, dann eine reizende Mischung der Holzbläser zu Anfang der dritten Scene desselben Aufzuges und das merkwürdige Kontrabass-Solo in der siebenten Scene des dritten Aktes. Abgesehen von diesen Besonderheiten bieten „die Rantzau" aber ein so ergiebiges Feld für harmlose Reminiscenzenjägerei, dass jeder, der die beiden ersten Opern Mascagnis kennt, ohne viel Mühe mit seiner Gedächtnisschärfe Staat machen kann.

Einer speciellen Aehnlichkeit mit Mascagnis zweiter Oper „Freund Fritz" müssen wir aber Erwähnung thun. So, wie dort, finden wir nämlich in „Die Rantzau" dasselbe Missverhältnis zwischen dem Tone von Text und Musik. Die kleinbäuerliche, elsässische Dorfgeschichte ist stellenweise mit erschreckend schreienden Farben gemalt, die Gestalten erscheinen mit grellen Theaterblitzen beleuchtet, die dickköpfigen

Bauern toben wie König Lear oder Richard III. — und gerade dieses Sujet hätte nach Vertiefung in seelischer Beziehung verlangt.

Der Oper liegt das bekannte gleichnamige Stück von Erckmann und Chatrian zu Grunde, welcher Vorlage die Librettisten äusserlich fast durchwegs genau folgten, mit dem einzigen Unterschiede, dass eine, im Drama nur erzählte Licitation in der Oper in die Handlung aufgenommen erscheint. Der Stoff ist einer jener Urstoffe, jener poetischen Elemente, auf die jede noch so komplizierte Verbindung der Theaterchemie schliesslich zurückzuführen ist. In diesem Falle: der tiefgehende Hass der Familien zweier Liebenden und der daraus erwachsende Konflikt, wie wir dergleichen aus Shakespeares „Romeo“ und manchen anderen Stücken kennen. Hier aber noch verschärft dadurch, dass die widerstreitenden Familienhäupter — Brüder sind.

Im ersten Akte sehen wir die feindlichen Brüder zur Auktion einer Wiese schreiten. Johann, der Vater Louisens, ersteht das Grundstück, Jakob, der andere, hält sich für betrogen. Der zweite Akt führt zu einer peinlichen häuslichen Scene. Johann hat die Liebe Louisens zu Georg, seines Bruders Sohne, entdeckt, will aber die Verbindung seines Kindes mit Lebel, dem Oberförster, einem eitlen Gecken, zu Stande bringen. Er lässt sich in seinem Zorne fast bis zur Misshandlung Louisens hinreissen, nachdem er kurz zuvor den herzensguten alten Dorfschulmeister, welcher der bedrängten Louise beizuspringen wagte, über die Stiege geworfen. Das Mädchen

erkrankt infolge der Aufregung auf den Tod. Da die Aerzte meinen, die Leidende könne nur gesunden, wenn ihre Seelenqual ein Ende nehme, geht Johann Rantzau den schweren Weg zu Jakob. Die Alten willigen nur unter demütigenden Bedingungen in die Verbindung der Liebenden; als aber Georg und Louise sich weigern, ihre Namen unter das, vom Hasse diktierte Dokument zu setzen, fallen sich endlich die beiden alten Starrköpfe in die Arme. Es geht da einmal umgekehrt wie im Sprüchworte: „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen!"

Den grössten Reiz des Stückes, die zarte psychologische Fortentwicklung der äusseren Handlung von innen heraus konnten die geschickten Librettisten leider nicht in ihr Buch hinüberschwärzen. Das nackte Lattengerüste der Handlung erscheint aber für eine Oper etwas gar zu dürftig, namentlich dann, wenn, wie hier, der Komponist mit mehr äusserlichen Mitteln den inneren Vorgängen gerecht werden will. Interessant zu bemerken ist es, mit welcher Schlauheit der Tondichter, nachdem er einen halben Akt hindurch nur geklügelt, endlich den Erfolg desselben rettet. So beginnt in der Schlussscene des zweiten Aktes (bei den Worten „In meinen Träumen sah ich blonde Engel") eine fast listig vorbereitete Steigerung, die mit rücksichtsloser Gewalt dem Ende zudrängt. Es ist erschütternd, zu sehen, wie der jähzornige alte Johann Rantzau vor dem Ausbruche seiner eigenen rohen Leidenschaft zurückschaudert. — Auch am Ende des dritten Aktes ist

ein ähnlicher Theatercoup angewandt, der den applausziehenden Abschluss herbeiführt. Johann hat nächtlicherweile an Jakobs Thür gepocht — mit einer brennenden Oellampe in der Hand tritt ihm Jakob entgegen — grell beleuchtet er das Gesicht des Harrenden — er erkennt seinen Bruder — ein schwerer Kampf tobt in den beiden im Hasse erstarrten Männern — endlich spricht Jakob sein trockenes „Komm"" und lässt den älteren Bruder eintreten. Dieser bange, tief ergreifende Aktschluss ist mit derselben Meisterschaft gemacht, wie der vorhin erwähnte. Fast möchte man statt Meisterschaft Pfiffigkeit sagen, fast möchte man fragen, warum der Mann, der solche Schlüsse hinzustellen versteht, nicht schon früher sein bestes gibt? . . . Dieses Vorgehen Mascagnis erscheint uns fast zu praktisch!

Scenisch am schwächsten ist — besonders gegen das Ende hin — der erste Akt geraten, während dessen die feindlichen Brüder samt ihrem jeweiligen Anhange in einer Reihe aufgepflanzt dastehen und eifrig ein umständliches Finale singen. Am natürlichsten baut sich der vierte Akt auf, der ein ausdrucksvolles Liebesduett — das einzige in der an Hassduetten so reichen Oper — enthält und auch im übrigen besseren musikalischen Zusammenhang aufweist. Das hübscheste Einzeln-Musikstück dürfte der Frauenchor zu Anfang der dritten Aktes sein, eine graziös trippelnde Nummer von feinster Faktur, dabei von grösstem Klangreiz; nächst diesem sind wohl die Romanze der Louise im ersten und das Solo derselben im zweiten Akte sowie der

grosse Monolog Johanns im dritten Akte zu nennen. Vor dem vierten Akte ist ein kleines Intermezzo eingefügt, das sonderbarerweise ungarische Anklänge enthält. Der Zigeuner aus „Freund Fritz“ hat da seine Spuren hinterlassen.

Alles in allem halten wir „Die Rantzau“ für ein — zu früh geborenes Kind mit ältlichen, mürrischen Zügen. Eine längere Pause im Schaffen wird den späteren Werken und dem jungen Ruhme Mascagnis zum Wohle gereichen. Wir freuen uns aufrichtig auf die nächste originelle Oper des Maëstro.

Die vorzügliche Uebersetzung der „Rantzau“ rührt von Max Kalbeck her, dem die Opernbühne schon eine ganze Reihe wertvoller Uebertragungen zu danken hat.



## Richard Wagners „Feen" in Prag.

Am Deutschen Theater in Prag wurde am 8. Februar 1893, als elftes Stück eines Richard Wagner-Cyklus, den Direktor A. Neumann anlässlich der zehnten Wiederkehr von Richard Wagners Todestag veranstaltete, des Meisters Jugendoper, „Die Feen" aufgeführt — ein Werk, welches bisher nur die königliche Hofbühne in München gegeben hat. In der bayerischen Hauptstadt bewährten sich „Die Feen" als Ausstattungs- und Fremdenoper und sind seit ihrer vor wenigen Jahren dortselbst stattgehabten Première nicht mehr vom Repertoire verschwunden. Ob das Verhältnis in Prag oder irgend einer anderen Stadt ein ähnliches sein wird, bleibt abzuwarten. Der Theaterdirektor kann nur für eine Hauptbedingung des Erfolges, die glänzendste Ausstattung, sorgen; die zweite, die Beschaffung eines stark fluktuierenden Publikums, liegt ausserhalb seiner Machtsphäre. Und gerade ein solches ist nötig, da es nicht gar zu viele geben dürfte, die das Verlangen empfinden, ein in mehr als einer Hinsicht schwaches Werk mehrmals anzusehen. Richard Wagner selbst hat blutwenig von den

„Feen“ gehalten. In seinen Schriften nimmt die andere Jugendoper: „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo“ einen weit grösseren Raum ein und scheint ihn in späteren Jahren noch so weit interessiert zu haben, dass er den Gedanken einer Aufführung derselben in Paris, wenn auch nur auf kurze Zeit, fassen konnte. Von den „Feen“ berichtet er in der „autobiographischen Skizze“ nur kurz, dass er sie 1833 in Würzburg geschrieben, etliche Stücke daraus in Konzerten aufgeführt und dann (1834) den Versuch gemacht habe, die Oper beim Leipziger Theater anzubringen. Es wurde jedoch nichts daraus. Bald darauf wurde Wagner Musikdirektor am Magdeburger Theater. Da führte er die Ouvertüre der „Feen“ auf. „Sie gefiel sehr.“ Trotzdem, schreibt er, „verlor ich das Behagen an dieser Oper und . . . fasste bald den Entschluss, mich um diese Arbeit gar nicht mehr zu kümmern, das hiess so viel, als sie aufgeben.“ — In einem Briefe an Uhlig (vom 22. Oktober 1851) taucht das Werk wieder auf. Wagner ersucht den Freund, ihm die Partitur der „Feen“, drei Bände (Originalmanuskript), in die Schweiz nachzusenden. Zum letzten Male redet der Meister davon in einem Briefe an Fischer vom 2. März 1855. Er will sich das Buch zu der Oper „Die Feen“ nebst jenem zum „Liebesverbot“ nach Paris schicken lassen. Damit verschwindet das Werk aus Wagners Briefwechsel. Er hat sich zeitlebens nicht mehr um dasselbe gekümmert. Das ist nur zu begreiflich, wenn man bedenkt, dass Wagner kaum zehn Jahre nach jener Jugend-

arbeit den düsteren Ahasver des Meeres, den „Fliegenden Holländer“, beschwor und bald nach diesem die unheimlichen Gesänge der „Rheintöchter“ ersann. Eine ganze Welt liegt zwischen den Sopran und Alt singenden „Feen“ des jugendlichen Anfängers und den wundervoll charakterisierten Elementargeistern des auf der Höhe seiner Kunst stehenden Meisters! — Und dennoch sind „Die Feen“ nicht ohne Zusammenhang mit dem weiteren Schaffen des grossen Komponisten, dennoch will uns scheinen, als zögen gewisse geheime Fäden von dem ersten dramatischen Versuche Wagners zu mehreren seiner späteren Schöpfungen. Diese geheimen Fäden würde man vergeblich in der M u s i k suchen, die sich in den „Feen“ im ausgefahrensten Gleise damaliger Kapellmeistermusik bewegt und nur an einer einzigen Stelle, dem Solo Arindals, „Ich lag in deinen Armen“, durch einigermassen ungewöhnlicheren Klang, durch etwas intensivere Stimmungsmalerei zu interessieren versucht. Alles andere sind Mozartsche, Beethovensche und vor allem Webersche Redensarten. Wagners eigene Stimme vernimmt man nur hier und da in etlichen Takten. Die Zeit seiner grossen geistigen Mutation war noch nicht gekommen.

Wesentlich fesselnder ist die Betrachtung des Textbuches, welches Wagner seinerzeit frei nach dem Gozzischen Stücke „Die Frau als Schlange“ „selbst gemacht hatte“. Nicht, dass es etwa dichterische Schönheiten enthielte oder dramatisch von hohem Wert wäre — es ist fast

durchgängig im konventionellsten Operndeutsch geschrieben und von primitiver dramatischer Organisation — aber für den Regisseur Wagner ist das Buch im höchsten Grade charakteristisch, weil sich eine ganze Anzahl von, in seinen weltberühmten Meisterwerken vorkommenden theatralischen Details in den „Feen" bereits in embryonalen Andeutungen vorfindet. Da die Oper ausserdem eine Menge scenischer Anklänge an Werke anderer, älterer Meister enthält, so verlohnt es sich entschieden, das nunmehr sechzig Jahre alte Buch, in dem sich Vergangenheit und Zukunft die Hände reichen, etwas genauer zu betrachten. Es ist wie ein altmodisches Bilderbuch, aus welchem sich dem jungen Feuergeiste Einzelheiten unauslöschlich einprägten, die die er später in seiner Weise ganz neu und eigentümlich belebte.

Die Handlung des Stückes ist folgende: die Halbfee Ada — ihr Vater ist ein irdischer König, die Mutter eine Fee — hat jahrelang mit dem Königssohn Arindal in ehelicher Vereinigung gelebt, welcher zwei Kinder entsprossen. Zur Heiratsausstattung von Personen diskreter Herkunft gehört bekanntlich irgend ein fatales Nisi, etwas heimliches oder verheimlichtes, welches geeignet erscheint, das übergrosse Glück gelegentlich zu dämpfen. Auch Ada laboriert an dergleichen: acht Jahre darf ihr Gatte nicht fragen, wer sie sei, und am letzten Tage dieser Frist muss sie so viel Qual und Unheil über den Gatten bringen, dass er verleitet wird, ihr zu fluchen. Knapp vor Ablauf der fraglichen Zeit

richtet Arindal wirklich die Frage an die Gattin: „Wer und woher sie sei?“ — Wer denkt da nicht an Lohengrin und Elsa? — Unter schrecklichem Getöse verschwinden Schloss, Gattin und Dienerinnen (ganz wie in der „Schönen Melusine“), und Arindal befindet sich plötzlich mit seinem Gefährten Gernot auf der Oberwelt. So wie Tannhäuser im Walde vor der Wartburg von dem Landgrafen und den Sängern aufgefunden wird, so Arindal von jenen Rittern, die gekommen sind, um dem Prinzen den Tod seines Vaters und den unangenehmen Umstand mitzuteilen, dass der wilde König Morald in das führerlose Reich eingefallen sei, das nur mühselig von Lora, Arindals tapferer Schwester, verteidigt werde. Der Königssohn will die Schritte nach der Heimat lenken, doch durch Zauber wird sein Fuss gelähmt. Wie Rinaldo in Glucks „Armida“ entschlummert der zum Heldentume nun einmal nicht bestimmte. Im Feengarten Adas erwacht er; kaum hält er wieder seine geliebte Gattin umschlungen, als ihm die Ritter nacheilen und ihn an sein Versprechen mahnen, die Zügel der Herrschaft zu ergreifen. Man muss unwillkürlich an die Scene im dritten Akt des „Tannhäuser“ denken, wo Wolfram den Verzweifelnden von der Rückkehr zu Frau Venus zurückhält. Nun erfährt auch Ada, dass ihr Vater gestorben und sie zur Königin ausgerufen worden sei. Sie erklärt, dass sie nun scheiden müssten, dass Arindal in sein Land gehen möge, und dass ihnen grosse Prüfungen bevorstünden. „Was du auch morgen sehen magst, was dich für

Schrecken auch bedroh'n, was dir für Unheil auch begegne . . . lass nimmer dich so weit verleiten, mich, deine Gattin, zu verfluchen". Arindal beschwört es. Jedes geht nun seiner Wege. Arindal zu Fusse — Ada fährt in einem von Tauben gezogenen Wolkenschiffe von dannen. Lohengrins Kahn in aeronautischer Umgestaltung. — Im zweiten Akte befindet man sich in der „Vorhalle eines Palastes" Arindals. Das getreue Volk, mit Lora an der Spitze, erwartet des ersehnten Kron- und Thronerben Heimkunft und führt denselben unter Jubelgesängen in das Schloss. Da taucht — wie die drei Damen aus der „Zauberflöte" — Ada mit zwei Feen-Freundinnen auf; die vom Schicksal selbst zur Prüfung des Gatten verurteilte Frau gibt ihrer Zuversicht Ausdruck, dass sich Arindal bewähren werde. — Ferne Trompetenstösse verkünden das Herannahen des Sturmes. Die Schlacht der Anhänger Moralds gegen jene Arindals braust immer näher heran. Alles drängt in den jungen König, dass er rettend, befeuernd eingreife. Er aber sagt: „Zu kämpfen, ach, vermag ich nicht!" Er bleibt da und singt Tenor. Es erscheint Ada mit ihren beiden Kindern. Nachdem der überselige Arindal sie an sein Herz gedrückt, wirft Ada die Kleinen in einen sich auf ihren Wink öffnenden Feuerschlund. Arindal hat sich noch nicht von seinem Entsetzen erholt, als ein Bote die Vernichtung des Heeres meldet. Aber nicht genug an dem, muss der geschlagene König noch erfahren, dass an der Spitze des Feindes ein Weib gekämpft — „Ada, die Königin!" Nun ist Arindals Teno-

ristenverstand vollends verloren, er redet sich — ähnlich wie Elsa, ehe sie die verhängnisvolle Frage an Lohengrin richtet — in einen verzweifelten Zorn hinein und — verflucht die „Zauberin“, seine Gattin, die ihm nun, zusammenbrechend, eröffnet, dass sie, hätte er nicht an ihr gezweifelt, ihr Glück nun ohne Rückhalt hätten geniessen können, so aber ihr das Los bevorstehe, dass sie „hundert Jahr' in einen Stein verwandelt sei“. Loths Weib aus der heiligen Schrift und das Schicksal der Eurydice haben da wohl mitgeholfen. Ehe Ada aber petrefiziert wird, schafft sie durch Zauber die beiden Kinder wieder her, die Arindal nun in die Arme schliesst. Diese Scene ist leichtlich als das Vorbild der Schlussscene in „Lohengrin“ zu erkennen, in welcher Elsas Bruder Gottfried auftaucht, sobald der Gatte die Kleingläubige verlassen muss. — Unter allgemeiner Bestürzung schliesst der Akt. — Der dritte Aufzug beginnt mit einem effektvollen Einzugsstück, das sowohl in Stimmung, als Scenerie an das homologe im zweiten Akte des „Tannhäuser“ erinnert. Man erfährt, dass Arindal vor Schmerz wahnsinnig geworden sei. Ein breit ausgeführter a capella-Satz, ein Gebet um Erleuchtung der verdüsterten Seele des Königs schliesst diese Ensemble-Scene wirksam ab, entfernt an den Vokalsatz im ersten Akt des „Lohengrin“ erinnernd. Nun betritt, wirren Geistes, der unglückliche Arindal die Scene; er wähnt einer Hirschin nachzueilen, er schiesst nach ihr. „Haha, das traf ins Herz! — O seht, das Tier kann weinen, die Thräne glänzt in seinem Aug'!

O, wie's gebrochen nach mir schaut . . .!" ruft er aus, Worte, die vernehmlich an die Scene mit dem Schwan im „Parsifal" anklingen. — In dem tödlich verwundeten Hirsch erkennt Arindal plötzlich sein Weib —! Erschöpft sinkt er zur Erde. Die Stimme seiner geliebten Gattin erklingt ihm: „Durch alle Schranken dringt die Liebe noch zu dir, und hörst du die Klage, so eile her zu mir." In dieser tiefsten Not ertönt plötzlich die Stimme des Zauberers Groma, der ihm schon oft hilfreich beigestanden. Er weist ihn auf drei Dinge, einen Schild, ein Schwert und eine Leyer, die, grell beleuchtet, das Auge des Erwachenden blenden. Die Vorläufer Nothungs, des neidlichen Schwertes in der „Walküre"! — Arindal rafft sich auf und die zwei früher mit Ada erschienenen Feen bieten sich ihm als Begleiterinnen auf seiner Fahrt an. Man muss an Tamino und die ihn führenden Priester denken. — Nach einer Verwandlung sind wir in der „Erde Tiefen", die Chöre der Geister tönen uns entgegen. Wie Orpheus vor den „Furien" und „Larven", steht Arindal vor den geheimnisvollen Wesen der Unterwelt, die er mit Schild und Schwert endlich zum Weichen bringt. Da ruft ihm die eine Fee zu: „Sieh', Arindal, dort schmachtet deine Gattin! Entzaub're diesen Stein und sie ist frei!" Arindal ergreift die Harfe — er ist wie Tannhäuser anzusehen, der sein Lied auf Frau Venus singt — und, durch die Töne seines Gesanges entzaubert, sinkt ihm Ada an die Brust. —

Ueber die Musik zu den „Feen" können wir

nur wenig sagen, wie überhaupt über Musik, die selber nicht viel sagt. In der Partitur sieht man, dass sich da ein junger Kapellmeister ausgetobt hat. Es ist vieles praktisch, einiges effektvoll, sehr wenig von wirklichem absoluten Werte und fast gar nichts, was nur für Richard Wagner bezeichnend wäre; höchstens könnte eine gewisse Art von Melodiebildung, die wir — in reiferer Weise — aus dem „Fliegenden Holländer" kennen, eine besondere Vorliebe für feurige Violinfiguren, für Hoboen-Soli und ähnliches auf diesen Komponisten raten lassen. Auffallend hilflos nehmen sich die Ritornelle aus. Richard Wagner hat späterhin eine hohe Meisterschaft in der dramatischen Ausnützung dieser Partien erreicht und seine Orchesterzwischenspiele eine nicht misszuverstehende Sprache reden lassen. Davon ist in den „Feen" keine Spur zu entdecken. — Als Kuriosum sei erwähnt, dass an der Stelle des ersten Aktes, wo man erfährt, dass Ada zu Arindal gesagt: „Vor allem magst acht Jahre lang du nimmer fragen, wer ich sei", das synkopierte Orchestermotiv erklingt, mit welchem die erste Scene des „Lohengrin" beginnt.

Der ersten, wenn auch noch so unselbstständigen Oper Richard Wagners gedenken wir heute, am zehnten Todestage des Meisters, mit jenem hohen Interesse, welches man nur den Anfängen grosser Männer entgegenbringt. Der Weg von der „Zauberflöte", von „Orpheus" bis zum „Tannhäuser" und „Lohengrin" führte über „Die Feen". Diese Ueberzeugung, die wir aus der Vorstellung im Deutschen Theater zu Prag mitnahmen,

hat uns auch dieses Jugendwerk lieb und wert gemacht, so unscheinbar es in vieler Hinsicht ist, und so wenig es hätte ahnen lassen, wie hochauf sich noch die Laufbahn des Mannes schwingen würde, der endlich ruhmgekrönt sein Haupt im meerumschlungenen Palazzo Vendramin zur Ruhe legte.



## Das verlorene Paradies.

(Von Anton Rubinstein. — In Wien aufgeführt unter Leitung des Komponisten am 16. März 1893.)

Wenn Rubinstein als Komponist reist, so reist er gleichsam incognito. Im Gegensatze zu grossen Herren, die das Incognito wählen, um unerkannt zu bleiben, thut es Rubinstein, um — erkannt, anerkannt zu werden. Dabei geschieht aber leicht, wie so oft auf der Welt, das Unerwünschte. Der Landesherr wird, auch im Lodenrocke, mit Majestät angeredet, der russische Meister zieht wieder von dannen, ohne dass man an seine Sendung mehr als bisher glaubt. Der als Virtuose und teilweise auch als Komponist mit Recht gefeierte Künstler hat nun auch in Wien sein „Verlorenes Paradies" (Text von Julius Rodenberg nach Milton) dirigiert; in erster Linie, um seinen Namen als Tonsetzer wieder aufzufrischen. Er hat zu diesem Zwecke die denkbar unglücklichste Wahl getroffen. Gerade dieses Werk ist wegen seiner musikalischen Dürftigkeit, seiner polternden Weitschweifigkeit absolut nicht geeignet, der Orthodoxie Rubinsteins Proselyten zu werben. Ueber die Kategorie, unter welche das „Verlorene Paradies" gehört,

ist der Meister, wie es scheint, nicht im klaren; er liess es auf dem Programm als „Oratorium", auf dem Titel des Textbuches „Geistliche Oper" benennen. Der richtige Titel ist wohl der erste. Als mattes Oratorium kann dies „Verlorene Paradies" gelten. Aber als „geistliche Oper", als Oper nimmermehr! Weder die Anlage des Textes, noch die Musik neigen gegen die Oper hin. Hören wir die Töchter Israels in Händels „Saul", so umweht uns die heisse Luft der Bühne, welcher das Oratorium ja ursprünglich entlaufen ist, wie eine zur Diakonissin gewordene Theaterprinzessin. Auch in desselben Meisters „Belsazar", in Mendelssohns „Elias" und „Paulus" sind einzelne Scenen, die entschieden dramatischen Zuschnitt besitzen und die man sich ganz gut auf den Brettern denken könnte. In dem Rubinsteinschen Oratorium ist kaum e i n e solche Scene; gewiss aber keine, die nach der Bühne v e r l a n g t. Der erste Teil, ähnlich dem Goethechen Vorspiel „Im Himmel", sträubt sich noch am wenigsten gegen die Uebersetzung in die Welt des Scheines. Aber was soll man mit dem zweiten Teil anfangen, der sich inhaltlich mit Haydns Schöpfung deckt, was mit dem dritten, dem Sündenfalle — der decenterweise nur vom Orchester ausgemalt wird —, der Strafverhandlung zwischen Gott Vater und dem ersten Menschen und der endlichen Urteilsvollziehung, der Vertreibung aus dem Paradiese? Wenn e i n Stoff episch ist, so ist es dieser. Nicht einmal die Caprice eines russischen Musik-Gewaltigen kann daraus einen dramatischen machen. Eine

dämonische Macht zieht Rubinstein immer wieder zur Bühne, ohne ihn, seinen „Dämon" vielleicht ausgenommen, mit vollem Erfolge zu krönen. Der Gedanke, es mit einem Mitteldinge zwischen Oper und Oratorium zu versuchen, lag nahe. Rubinstein schrieb sonach eine ganze Reihe „geistlicher Opern", den „Turm von Babel", „Das verlorene Paradies", „Sulamith", trotz grosser Schönheiten und genialer Züge lauter Eintagsopern. Neuestens hat der Meister, der bekanntlich gegen Trilogien eine gewisse Abneigung hegt, einen Mittelweg gefunden und komponierte seinen „Moses" als — Zweitagsoper. Diese gelangt in ein paar Wochen auf dem Brünner Stadttheater unter Rubinsteins Leitung zur ersten Aufführung.

Das misslungenste dieser Experimente ist sicherlich „Das verlorene Paradies". Nicht in einer Nummer erkennen wir den Rubinstein, der in „Feramors", in den „Kinder der Heide", in so manchen anderen Werken eigentümliche, originelle Töne angeschlagen hat, der in einigen seiner Kammermusikwerke Themen von strahlender Pracht und Jugendlichkeit hinzustellen vermochte. Im „verlorenen Paradies" ist stets der nüchterne Praktikus am Werke und noch dazu nicht immer ein sehr geschickter. Namentlich die kontrapunktisch einsetzenden Chöre sind kläglich zusammengestoppelt, verflachen gleich nach den ersten Takten, lärmen fort wie die „hohle See" und wirken lediglich durch den stereotypen Schlussspektakel. Ein paar einfach disponierte Stücke im zweiten Teile sprechen

anfangs etwas mehr an, verlaufen aber auch bald im Sande. In diesem zweiten Teile ist auch noch die Erinnerung an Haydns „Schöpfung" von geradezu vernichtender Wirkung. Wie wir aus Rubinsteins Büchlein „Die Musik und ihre Meister" wissen, hat dieser den Genius Haydns keineswegs in seiner ganzen Grösse erkannt. Er sagt irgendwo, dieser sei „immer nur der liebenswürdige, lächelnde, zufriedene, sorglose alte Herr" und setzt ausdrücklich dazu: „sowohl in seiner Schöpfung, wie in seinen Jahreszeiten." — Sollte ein Mann von der grossen Begabung Rubinsteins nie die bräutlichen Schauer der Stelle: „Seid fruchtbar alle, mehret euch" empfunden haben, wie die — Klänge aus „Tristan und Isolde" vorausahnenden — Kühnheiten des Haydnschen „Chaos"? Ein Blick auf sein eigenes schwächliches „Chaos" zu Beginn des zweiten Teiles und jede beliebige Stelle, die als Parallele zu irgend einer aus Haydns Meisterwerk auftritt, hätte ihn darüber belehren müssen: die Rubinsteinsche „Schöpfung" ist Alte-Herren-Arbeit, die Haydnsche duftet heute noch wie frisch aufgeworfene Erde, wie Morgenluft und Tannenwald. —

Wir wollen uns mit dem vorhergegangenen nicht in eine Reihe mit jenen „Zöpfen" stellen, die immer bereit sind, einen Lebenden mit einem Toten — totzuschlagen! Nach unserer Meinung muss aber ein Moderner über einen von einem älteren Meister behandelten Stoff etwas ganz Neues zu sagen wissen, wenn sein Werk Berechtigung haben soll. Feuerbach und andere neuere

Maler haben an ihrer Behandlung der Madonna und ähnlicher Vorwürfe gezeigt, dass das ganz gut möglich, und wie es zu machen ist.

Rubinstein dirigierte sein Werk selbst, und zwar in schlichter, gewinnender Weise, kaum einen Blick in die Partitur werfend. Das war wohl das interessanteste am Ganzen. Der Beifall überschritt nirgends jene Mittellinie, die durch die allgemeine Liebe und Verehrung, die der Meister geniesst, und die Oede dieses von Hause aus verlorenen Paradieses wie von selbst gezogen war. Hätte Rubinstein nach dem langweiligen Oratorium auch nur ein Stück auf dem Klavier gespielt, jeder Mensch im Saal hätte den Titel desselben erraten: „Das wiedergefundene Paradies". — Am Tage nach diesem Konzert war es einer kleinen Schar von Verehrern gelegentlich einer halböffentlichen Soiree bei Baron Todesco gegönnt, den Meister am Flügel zu bewundern. Er spielte nur eigene Kompositionen, darunter eine schauderhafte Phantasie über Bürgers „Lenore"". Somit hat er sein Incognito bis zum Schluss seines Wiener Aufenthalts bewahrt.



## Falstaff.

(Lyrische Komödie in drei Akten von Arrigo Boito. Musik von Guiseppe Verdi. — Erste Aufführung auf dem k. k. Hofoperntheater in Wien am 23. Mai 1893.)

„Dass Shakespeares Weiber von Windsor eines seiner schwächsten Stücke sei, giebt jedermann zu“, schreibt Grillparzer irgendwo. Auch andere Kenner sind ähnlicher Meinung; allen voran — das Publikum, welches kein dringendes Bedürfnis fühlt, das Stück von der Bühne herab zu vernehmen. Der gesamte Kern des Lustspiels, der erfolgreiche Kampf saturierter Weiblichkeit gegen die Uebergriffe lockerer, etwas übertragener Männlichkeit, der köstliche Aufbau der Handlung sind aber wohl Ursache, dass schon viele Opernkomponisten nach dem Stoffe langten und unter mehr oder minder engem Anschlusse an das Shakespearesche Scenarium ihre Opernbücher formten. Der erste, der sein Auge auf die „Lustigen Weiber“ warf, scheint der Franzose Papavoine gewesen zu sein, der 1770 mit seiner Oper „Le vieux coquet“ hervortrat. Im Jahre 1794 erschienen dann „Die lustigen Weiber“ auf dem Mannheimer Theater, 1796 kam Dittersdorfs

gleichnamige Oper zur Aufführung, 1798 folgte der Italiener Salieri mit seinem „Falstaff", 1838 griff der süssliche Engländer Balfe nach dem englischen Originalstoffe. Alle Vorhergegangenen stellte aber Nicolai mit seiner weltbekannten Oper (1849) tief in den Schatten. Ein von Adam (1856) unternommener nochmaliger Kompositionsversuch blieb ohne Wirkung. — Es hat wohl kaum jemand daran gedacht, dass in der Gegenwart noch eine Bearbeitung erscheinen werde. Da tauchte die Mär auf, der greise Verdi schreibe an einer komischen Oper „Falstaff". Die Mär ist zur Thatsache geworden und eben durchzieht eine brillant einexercierte italienische Operntruppe die grösseren deutschen Städte, um das in mehr als einer Richtung merkwürdige Opus in die Welt einzuführen.

Verdi nennt das Stück nicht komische Oper, sondern „lyrische Komödie". Das ist sehr richtig. Die Grazie, die Leichtigkeit, der kaum irgendwo bis zum lauten Lachen aufdringende Ton der feinen Komödie sind es, die Verdis „Falstaff" kennzeichnen. Wollte man den Ausdruck „Komödie" vermeiden, so müsste man das Stück eine „humoristische Oper" nennen, eine Bezeichnung, welche auch für Mozarts „Figaro" und Wagners „Meistersinger" nicht übel taugen würde. Und zu diesen Werken steht des achtzigjährigen Verdi „Falstaff" in nicht zu ferner Beziehung. Hat Mozart in den grossartigen Finales von „Figaros Hochzeit" das System einer durch keine rein musikalische Kunstform beengten fortfliessenden dramatischen Musik mit unerhörter

Kühnheit inauguriert, hat Wagner — wohl am schönsten in seinen „Meistersingern" — jenes System in der Weise ausgebaut, dass er den ganzen Opernakt wie ein Finale behandelte, so hat Verdi am eindringlichsten im „Falstaff" ausgesprochen, dass er, der so viele Opfer auf dem Altare der alten Oper dargebracht, die Mozart-Wagnersche Behandlungsart für die einzig richtige halte. Dieser Umstand erscheint uns als das wichtigste an der interessanten neuen Erscheinung. Freilich ist es für genauer Zusehende keineswegs ein Sprung, den Verdi machte, sondern nur die Folge einer naturgemässen Fortentwicklung. Der geniale Maëstro hat auch in den besseren seiner älteren Werke nicht etwa für die Leierkästen gearbeitet, wie noch immer so manche zu glauben scheinen. Er war immer ein starker Dramatiker. Was seinen „Trovatore", die „Traviata", „Rigoletto" und „Hernani" auf den Repertoires so vieler Bühnen erhalten hat, sind bei weitem nicht die feurigen, hinreissenden Melodien, sondern der starke dramatische Zug, die theatralische Schlagkraft, die, abgesehen von nicht abzuleugnenden modischen Abirrungen, jeden Satz, jede Scene erfüllen. Auch die Keime der unendlich vornehmen, geistreichen, dabei nie raffinierten Orchestrationskunst, die sich in „Falstaff" in geradezu bewunderungswürdiger Weise entfaltet, sind in jenen älteren Opern anzutreffen. Nur dem oberflächlichsten Hörer können die darin auftretenden zahllosen klanglichen Feinheiten entgehen.

Etwas total Neues, Ungewöhnliches hat Verdi

durch den Uebertritt auf das Gebiet der heiteren Oper unternommen. Er, der immer nur Stürme entfesselte, der für Ausbrüche menschlicher Leidenschaften so bezeichnende Töne gefunden, er hat im hohen Alter lächeln gelernt, hat tausend graziöse, liebliche Tongewinde ersonnen, die sich schmiegen und wiegen wie ein weicher Frauenleib. Gerade diese tönenden Ranken sind es, die das anziehendste in der „Falstaff"-Partitur ausmachen. Eine Fülle von weniger auf das konzentriert Melodische als aufs dramatisch Anschauliche gerichteter Erfindung ist da niedergelegt. Es ist ein immerwährendes Spriessen und Wachsen flüchtiger, dem Augenblick, dem dramatischen Zwecke aufs vollkommenste dienender Gebilde. Das Orchester — und in diesem ruht das Hauptgewicht der neuen Oper — agiert förmlich, an die Stelle der Melodie ist die Musikgeste — man erlaube diesen Ausdruck — getreten! Darin liegt zugleich die Stärke und die Schwäche des Werkes. Die Stärke, weil dadurch die Oper bis hart an die Deutlichkeit, die dialektische Zweifellosigkeit und Schlagfertigkeit des gesprochenen Schauspieles heranrückt, die Schwäche, weil die Musik dabei doch gar zu kurz kommt. Es ist nicht ein Stück in „Falstaff", das in ununterbrochenem Flusse fortströmt, das sich nach den Geboten rein musikalischer Logik kräftig aufbaut und dem Ohre, dem dramatisch unbewaffneten Ohre sich willig gefangen giebt. Das macht sich bei der Aufführung empfindlich geltend. Man wird von dem ununterbrochenen Schaumnaschen nicht satt, sondern hungrig. „Ein König-

reich für eine grosse, geschlossene Melodie", möchte man endlich ausrufen. Schade, dass sich Verdi die günstigste Gelegenheit, schöne Musik zu machen — wir meinen die Elfenscene im dritten Finale — hat entgehen lassen. Es wird da allerdings viel gesungen, viel zu viel sogar; aber es ist lustloses, künstlich gemachtes, nicht aus dem Vollen mit Bedürfnis quellendes. Die analoge Scene in Nicolais „Lustigen Weibern" steht bergehoch über dieser hocheleganten Dürftigkeit.

Der Vergleich mit jenem Meisterwerk kommt dem „Falstaff" überhaupt nicht gut zu statten. Ohne Zweifel ist das Verdische Opus das pikantere, geistreichere. Aber die ungesuchte Natürlichkeit, die anmutige Erfindung, die ansteckende Lustigkeit, wohl auch die Knappheit der Nicolaischen Oper mangelt demselben. Kurz: die ältere hat die — Jugend für sich!

Von entscheidender Wichtigkeit für die Zukunft dürften manche Anregungen, die Verdi im „Falstaff" gibt, aber dennoch sein. Vor allem hat er das Muster eines modernen Parlando-Stils geschaffen, an dem die spätere Produktion nicht achtlos wird vorüberschreiten dürfen. Wie durch übermütiges Figurenwerk, durch kaum sich einmal bis zur wirklichen Melodie verdichtende Tonlinien das Wort in Musik umgeschaffen wurde, das ist entschieden genial. Es prickelt und kichert in diesen mutwillig daherhüpfenden Intervallen; jede Note hat wirklich ihren „eigenen Kopf". Das zeigt sich am deutlichsten in den kleinen Ensembles der Frauen, die zu dem besten gehören, was wir an humoristischer Theater-

musik kennen. — Von grösstem Interesse ist die Instrumentation, die, bei durchaus feinster Erlesenheit der Klänge, nirgends die Stimme deckt, sondern dieselbe zu heben, zu verschönern, gleichsam zu vergolden scheint. Höchste Meisterschaft!

Da bei „Falstaff", wie bei jeder neuen Oper, die Frage nach den Leitmotiven gleichsam in der Luft liegt, sei vermeldet, dass Verdi von diesem Kunstmittel, einige wenige Stellen ausgenommen, keinen Gebrauch macht, also weit weniger als sein Vorgänger Nicolai, in dessen „Lustigen Weibern" es an derlei tendenziösen Anklängen nicht fehlt. Einmal erzielt er aber damit eine köstliche Wirkung. Falstaff wird durch eine Vertraute im Gasthaus „Zum Hosenbande" aufgesucht und zu dem verhängnisvollen Rendez-vous geladen, das bekanntlich mit dem feucht-unfröhlichen Waschkorbabenteuer endet. „Alice è mia!" (Alice ist mein!) ruft der alte Geck und schreitet unter den Klängen eines marschähnlichen Themas (in As-dur) wie ein Puterhahn in der Gaststube auf und ab. „Va vecchio John, va, va per la tua via." (Geh' alter John, geh' immer deines Wegs) .... Als er, der Gefahr glücklich entronnen, aber noch ganz elend vom reichlich geschluckten Themse-Wasser, wieder vorm Wirtshaus sitzt und sich mit einem Glas Glühwein ins seelische Gleichgewicht hilft, ertönt derselbe Marsch in As-moll, eine schelmisch lächelnde Trauermusik, eine Grabrede auf verspätete Verliebtheit.

Das Boitosche Textbuch zu „Falstaff" schliesst sich — wie natürlich — dem Shakes-

peareschen Lustspiele in den meisten Hauptsachen ziemlich enge an, weist jedoch auch einige principielle Unterschiede auf. So ist Nanetta nicht die Tochter der Frau Reich, sondern jene der Frau Fluth (sie heisst hier Ford), das Mädchen soll Dr. Cajus heiraten und nicht den Junker Spärlich, den Boito, sowie den Herrn Reich ganz wegliess. Dafür sind die zwei Kneipbrüder Pistol und Bardolf — beide fehlen in der Nicolaischen Oper — in den neuen „Falstaff" hinübergeschlüpft. Der zweite Aktschluss ist dahin abgeändert, dass man bei Boito-Verdi zusieht, wie der Waschkorb zum Fenster hinausgeworfen wird. Dem brillant gemachten Nicolaischen Textbuch gegenüber will uns das Boitosche, bei vielen augenfälligen Vorzügen, als keine Verbesserung erscheinen. So ist schon die erste Scene, die uns „Falstaff" mit seinen Zechgenossen zeigt — wie bei Shakespeare — dramatisch gerade nicht unentbehrlich und daher wohl seinerzeit von Nicolai verworfen worden. Wenn in den „Lustigen Weibern" die zwei Frauen mit den Briefen aus ihren Häusern treten, ist man mitten in der Handlung und erfährt genug von „Falstaff", um auch über den Absender der Billetts völlig im klaren zu sein. Man muss ja nicht dabei sein, wie die Briefe abgesandt werden. Boito füllt den halben ersten Akt mit dieser geringfügigen Sache. Es liessen sich noch etliche solcher Parallelen anführen, die aber stets zum Vorteile des älteren Werkes ausfielen. Theaterwirksam ist aber auch Boitos Buch; es enthält ausserdem im Detail zahlreiche dichterische Schönheiten und

zeigt nicht nur die Hand des vornehmen Litteraten, sondern auch die tiefste Kenntnis der musikalischen Ansprüche.

Die Aufführung durch die italienische Truppe vom Scala-Theater darf man als Ganzes eine meisterhafte nennen. Manche haben geglaubt, dem Vollwert der Leistung etwas abziehen zu sollen, da das Ensemble schon mehrere Monate beisammen ist und sich daher das bisher kaum gesehene Zusammenspiel eher begreifen lässt. Wer es aber weiss, wie viel Energie dazu gehört, um gerade bei solch einförmiger Thätigkeit keine „Bummelei" einreissen zu lassen, wird darüber anders denken. Das ist nun wohl in erster Linie das Verdienst des feurigen Kapellmeisters Herrn Mascheroni, der die Vorstellungen — es fanden in der Hofoper deren zwei statt — mit Virtuosität leitete. Von ihm gingen die kecken Tempi aus, die ein gut Teil des Effekts verbürgen, er befeuerte die Sänger, dämpfte das mächtige Orchester. Er hat sich als ganz hervorragender Dirigent gezeigt. Von den Solisten ist zuerst Herr Maurel (Falstaff) zu nennen, ein Mann in den „besten Jahren", feiner Sänger, bedeutender Schauspieler. Seine Stimme, ein hoher Bass, steht nicht mehr in voller Blüte, ist aber noch ein durchaus williges, geschmeidiges Werkzeug, das der Künstler, namentlich im parlando, unendlich vielseitig zu gebrauchen versteht. Maurel hatte einen ungeheuren Erfolg. Neben ihm kamen ein trefflicher Baritonist, Herr Pini-Corsi (Herr Ford) und die Damen Pini-Corsi (Quickly, die Frau Hurtig im Shakespeare), Stehle (Na-

nette) und Fr. E. Zilli (Frau Ford) zur Geltung.

Ob es deutschen Sängern möglich sein wird, „Falstaff“ in ähnlich vollkommener Weise wiederzugeben, wie die Italiener, ist mehr als fraglich. Ist Verdis neuestes Werk lebensfähig, so dürfte es dies nur im Idiom des Originals sein. In Deutschland wird der Ritter „Falstaff“ vor dem hellen Lachen der „Lustigen Weiber“ zurückweichen müssen.



## Casa Sonzogno & Comp.

Wien widerhallt jetzt mehr, als seit langen Jahren von italienischer Musik. In der Hofoper hat der mutige Renner Mascagni den grössten anderen Meistern den Rang abgelaufen — wenigstens was die Zahl der jährlichen Aufführungen betrifft —, im verflossenen Sommer gab's die berühmte erste Sonzognosche Stagione, in diesem Frühjahre kam die „Falstaff"-Truppe und jetzt, seit ein paar Wochen, ist wieder der unternehmungslustige Sonzogno am Platze erschienen und führt im Theater an der Wien bekannte gute und weniger bekannte, weniger gute Werke dem Wiener Publikum vor. Seit Mascagnis Stern hell am musikalischen Himmel aufflackerte, haben eifrige Seher in dessen Nähe noch ein paar freundliche Lichter entdeckt und man gewöhnte sich, von Italien, das in produktiver Richtung recht still geworden war, wieder etwas zu erwarten. In Wien aber, das früher auch politisch mit Italien zusammenhing, war man besonders disponiert, den Bestrebungen jenseit der Alpen mit

Wärme entgegenzukommen. Es war wie die Rückkehr zu einer alten Liebe. Und es sieht fast so aus, als vermöchte die Zeit wiederzukehren, in welcher die alljährliche stereotype Stagione eine Fülle mehr gesunder, als raffiniert durchgeistigter Musikgenüsse bot, die Zeit, in welcher das Publikum im Theater halblaut, zuweilen sogar mit voller Kraft die üppigen Cantilenen Bellinis, Rossinis, Verdis mitsang. Freilich fehlt jetzt zu solch überschwenglichem Mitgenusse das wichtigste: die geschlossenen, packenden, glühenden Melodien von ehedem. — Die Opern Jung-Italiens sind das Widerspiel der politischen Gestaltung der gesegneten Halbinsel. Das Königreich ist geeinigt, die Opern aber haben etwas Zerfahrenes, an dem die in den Einzelländchen Sardinien, Modena, Parma und Neapel entstandenen Werke nicht laborierten. . . . . . Dass diese heutigen Opern doch schneller ihren Weg auch in fernere Länder antreten, ist in den modernen Verkehrsmitteln begründet, in der gesteigerten Geschicklichkeit der Unternehmer, den Konsumenten im vorhinein einen noch unbekannten Genuss als Bedürfnis aufzuschwatzen. „Trovatore" und „Rigoletto", die doch hundertmal mehr wert sind als alle Opern, die Herr Sonzogno in die Welt bugsiert, haben viel, viel länger gebraucht, um sich ihren Weg, namentlich auf die deutschen Bühnen, zu bahnen, als die „Cavalleria" oder „I Pagliacci". Der junge Verdi konnte nur seine Partituren versenden, im günstigsten Falle brachte eine reisende welsche Solistentruppe die neuen Werke in italienischer Sprache zur Auf-

führung. Um „Falstaff“, das letzte Opus des genialen Maëstro, in Europa bekannt zu machen, reist eine ansehnliche Gesellschaft, Maurel an der Spitze, umher, und Sonzogno hat es mit unerhörtem Mute gewagt, sogar mit einem grossen Solo- und Chorpersonale und einem ganz exquisiten Orchester, kurz, mit dem ganzen Theaterapparate in die Fremde zu ziehen und für seine Landsleute Propaganda zu machen. Ein klein wenig zu viel nimmt er aber doch auf die Reise mit. Erstens immer ein paar misslungene Opern, die ihm schwer genug im Sacke liegen mögen, für deren Ausmünzung im kleinen aber hier nicht der richtige Boden ist; zweitens eine gewisse Dosis fertigen Erfolg, Vorruhm, der viele verstimmt, den die tüchtigen Werke nicht brauchen, und der den schwachen nichts nützt. Der Glaube an seine Verlagsartikel hat ja etwas Rührendes, aber .... der Glaube ohne die guten Werke ist tot ....

In der eben zu Ende gehenden Stagione hatte Herr Sonzogno mit den Novitäten kein Glück. Er führte „Il piccolo Haydn“ von Cipollini, „Festa a marina“ von Coronaro und „Flora mirabilis“, von F. Samara auf, ohne etwas anderes, als ziemlich unverhüllte Misserfolge einzuheimsen. Die bewährten Stücke „Cavalleria“, „Amico Fritz“, „Pagliacci“ und „Mala vita“ dagegen lockten immer wieder alte und neue Freunde ins Theater.

„Il piccolo Haydn“ ist, in einer Hinsicht wenigstens, ein bemerkenswertes Stück. Es handelt nämlich nicht von getäuschter, oder vielmehr

blamierter Liebe, einem Lieblingsartikel des Sonzognoschen Verlages. In „Cavalleria“, „Pagliacci“, „Festa a marina“, „Mala vita“, überall Hörner, in allen Formen und Grössen; der kleine Haydn und alle seine Mitspielenden gehen ungehörnt aus dem harmlosen Dramolet hervor. Der Stoff des Stückchens erinnert an die beliebten Geschichten zur Aneiferung der „reiferen Jugend“, die, nachdem irgend eine staunenswerte, natürlich unwahre Episode aus dem Jugendleben eines Künstlers aufgetischt worden, etwa mit den Worten schliesst: „Nun dürfen wir auch den Namen des Helden unserer Erzählung nennen: es war der unsterbliche Soundso, der nachmalige grosse Meister, dessen Name mit goldenen Lettern im Ehrenbuche der Soundso-Kunst eingezeichnet steht.“ — Ich weiss nicht, ob diese Geschichten bei der heutigen Jugend verfangen. Ich erinnere mich ziemlich genau, meistens darüber gelacht, oder wenigstens nicht daran geglaubt zu haben. Da ist nicht zu verlangen, dass mir der „piccolo Haydn“ sonderlich imponiert. — Die, jedenfalls fabelhafte, Fabel des Einakters ist folgende: Porpora, der berühmte, etwa 1750 in Wien anwesende Komponist, ist soeben mit Vollendung einer Oper „Armida“ beschäftigt, ohne dass ihm die wichtigste Melodie, was man heutzutage in der geschäftsmässigen Theatersprache einen „Schlager“ nennt, einfallen will. Er ist verzweifelt. Um so mehr, als Kaunitz selbst kommt, um die Herausgabe der Partitur zu urgieren. Da tritt der Knabe Haydn, Porporas Schüler, hervor, erklärt, dass er heimlich das fatale Stück kompo-

niert habe, und singt es zum allgemeinen Entzücken aller auf der Bühne Beschäftigten. Porpora ergreift einen Lorbeerkranz und krönt den Jüngling. Apotheose. Die süssliche Geschichte nimmt sich unter den nervenschwächenden Sonzognoschen Opern aus, wie der Kuckuck im Zaunkönigsneste. — Die Musik des Herrn Cipollini bedient sich einer archaisierenden Ausdrucksweise und könnte in manchen Teilen von einem Vor-Haydnschen Meister herrühren. Im entscheidenden Moment, bei dem durch den jungen Haydn komponierten Liede, redet Jung-Italien in seinem eigensten, neuesten Idiom. Die Wirkung bleibt nicht aus. Nach so viel gleichmässigem Menuettgetrippel thut einem sogar diese, doch nicht allzu üppige Melodie recht wohl. Ein in die Enge Getriebener bot einst seine Erstgeburt für ein Linsengericht, ein anderer ein Königreich für ein Pferd. . . . Es handelt sich also meist weniger um das, was gegeben wird, sondern wie, unter welchen Verhältnissen es gegeben wird. —

Am selben Abend kam „Festa a marina" unter des Komponisten Herrn Coronaro persönlicher Letung zur Aufführung. Der Komponist reist schon eine Zeitlang mit der Sonzognoschen Truppe und konnte sich bereits in mehreren Städten von der geringen Wirkung seines Werkes überzeugen. So nimmt er die Herbigkeit des Misserfolges in Portionen nach und nach zu sich, lässt sich ratenweise bestatten und hat obendrein das Vergnügen, dazu die Musik zu machen. . .Kennen Sie die Geschichte von dem weichherzigen

Manne, der seinem Hunde, damit dieser auf einmal nicht zu viel leide, den Schwanz stückweise abschlug? . . .

„Festa a marina" ist, wie die beliebtesten anderen Sonzognoschen Ehebruchsopern, ein Einakter. Dies wohl, um auszudrücken, dass ein Akt genügt, um einen Ehebruch zu vollführen. Wenn sich der Vorhang hebt, glaubt man, es müsse die „Cavalleria" beginnen. Fast genau dieselbe Scenerie wie dort. Nur ganz links oben im Hintergrunde um eine Kapelle mehr. Dafür in der Oper um sehr viel heiligen Geist weniger. In der Handlung folgt „Festa a marina" leider sklavisch jenem berühmten Mascagnischen Vorbilde. Das ist sehr schädlich. Um so schädlicher, je schärfer ausgeprägt die Eigenart des Originals ist. Während der Gemeinplatz tausendmal wieder erscheinen kann, ohne gerade Anstoss zu erregen, hat der präcis umrissene und restlos ausgedrückte Gedanke nur das erste Mal seinen Wert. — Der Textdichter ist nicht genannt. Es ist auch unnötig. Denn da er ja doch nichts gedichtet hat, ist sein Name ganz gleichgültig. — Er hat Santuzza, Alfio und Turiddu und ihre Erlebnisse zusammengeknetet und aus dem mixtum sein Stück geformt. Sara, die ungetreue Frau Tonios, liebt einen sicheren Cicillo. Der Gatte erfährt, genau wie Alfio, den Handel und tötet — das ist der einzige Unterschied — sein Weib und nicht den Nebenbuhler. — Die Musikstücke und Effekte, aus denen die Oper besteht, sind genau wie bei Mascagni verteilt. Ein kräftiger Anfangschor, der mehr verspricht, als die

Oper dann hält, eine Hymne an die Madonna, ein paar Gesänge hinter der Scene, der rasche krasse Schluss, alles genauer Abklatsch des Originals. Ein Intermezzo fehlt; dafür ist ein Ballett eingelegt, das manches Gute enthält. Um auch an „Rantzau" etwas zu erinnern, hat der Komponist einen Plauderchor der Dorfmädchen geschrieben, ein witziges, geistreiches Stück, das einige Begabung verrät und zwar vielleicht gerade mehr für das Graziöse, Freundliche, dem der junge Maëstro, wie es scheint, vorderhand noch aus dem Wege geht. Coronaro arbeitet eben noch ganz im jung-italienischen Stile, der bemüht ist, den Beweis zu erbringen, dass Blut **kein** besonderer Saft sei. Blutrünstig sind die Libretti, blutrünstig die Musik. Dennoch wird diese neueste Phase der Oper nicht ohne günstige Wirkung auf die Zukunft bleiben, und daher möchten wir kaum die Ausschreitungen derselben vermissen. In diesem Sinne ist auch Coronaros Arbeit keine verlorene. „Festa a marina" ist hier abgefallen, trotzdem die italienische Kolonie erhebliche Kräfte aufbot, um einen Erfolg zu inscenieren. Namentlich der ans Ekelhafte streifende Schluss hat abgestossen. Sara fällt mit durchschnittener Kehle, gurgelnde Laute ausstossend, zu Boden. Sie hat im Kampf ums Dasein den kürzeren gezogen. Da erhob sich ein gut Teil des Publikums, und es entspann sich ein Kampf ums — Fortsein! —

Die schwächste der neuen Opern, „Flora mirabilis", hat die Herren **Fontana** und S. **Samara** zu Autoren. Der erstere schrieb den

Text, ein bedenklich langweiliges Zauberstück, der zweite lieferte die Musik, eine fleissige, aber recht ungeschickte Dilettantenarbeit, die sogar des einen Vorzuges aller anderen neu-italienischen Opern, glänzender Instrumentation, entbehrt. Die Handlung spielt diesmal in Schweden. Die Tochter des Fürsten von Oerebro, Lydia, ein herzloses Mädchen à la Turandot, soll mit dem jungen Ritter Waldemar verlobt werden. Sie nimmt die Sache aber von der lustigen Seite, lacht den Helden, trotz seines schönen Kürasses und wallenden Federbusches, kräftig aus und behauptet, die Seine erst werden zu wollen, wenn Waldemar die schneeglänzenden Gefilde ihrer Heimat in lachende Fluren verwandelt habe. Statt nun seinerseits der Dame mit einiger Heiterkeit zu begegnen, wird Held Waldemar melancholisch und findet seine, eines Tenors würdige Fassung erst wieder, als ihm der finstere Graf von Adelfjord entgegentritt, dessen Sohn einst Lydia geliebt, von ihr aber abgewiesen, den Tod suchte.

Die That, an der Lydia die Schuld trägt, soll nicht ungesühnt bleiben. Adelfjord, der, um gründlich Rache nehmen zu können, mit grosser Zaubermacht ausgestattet wird, geht daran, Lydia schweres Herzeleid zu verursachen, denn erst dann, so lautet der Schicksalsspruch, werde Wilfrieds, seines Sohnes, Geist Ruhe finden und auf seinem bisher völlig unkultivierbaren Grabe eine Rose spriessen. Dem zaubernden Grafen wohnt aber offenbar ein gut Teil jener Kraft inne, „die stets das Böse will und stets das Gute schafft,“ denn er verwandelt die gewiss recht unfrucht-

baren Besitzungen der eiskalten Lydia in prangendes Land und verschafft der Mörderin seines Sohnes, nach den notwendigsten, den zweiten und dritten Akt erfüllenden Schwierigkeiten, auch noch einen Mann, besagten Waldemar, worauf merkwürdigerweise der offenbar gar nicht eifersüchtige Geist Wilfrieds vollständig beruhigt ist und dem Gedeihen der ersehnten Rose nichts mehr im Wege steht.

Der Musik des Herrn Samara kann man die Anerkennung nicht versagen, dass sie sich überall bestrebt zeigt, zusammen mit dem Buche ein einheitliches Ganzes zu bilden. Sie ist ebenso fad, ebenso talentlos gemacht, wie das Buch. Der edle Wetteifer der Autoren, die Zuhörer einzuschläfern, hat die schönsten Früchte getragen. — Ein paar gar leidenschaftliche Verehrer des Intermezzos aus der „Cavalleria" sind an diesem Abend noch trauriger, als alle übrigen aus dem Theater gegangen. Sie haben die drei markierten Auftakt-Achtel auch in der „Flora mirabilis" entdeckt und erfahren, dass diese Oper viel älter ist, als Mascagnis Einakter. Nach Abzug dieser drei Achtel, die sie nun auf das Konto Samara buchten, schien ihnen der Ruhm Mascagnis nur mehr fünf Achtel seiner früheren Grösse zu betragen. Armer Mascagni! — — Ganz ohne Vergnügen sind wir aber in „Flora mirabilis" auch nicht ausgegangen. Das Ballett — tanzende Blumen — hat uns und zahlreiche andere erheitert .... Der, „der die Lilien kleidet auf dem Felde", hatte dieser Rosen fast ganz vergessen, und — wenn ich ebenso wenig Worte darüber

sagen wollte, als die Tänzerinnen Kleider angelegt hatten, so müsste ich fast schweigen. Ein Ballett für Kannibalen. . . . Unsereiner, ein verbildeter Kulturmensch, hat doch immer nur den halben Genuss!

Ausser den Novitäten hat Sonzogno eine Reihe hier unbekannter Gesangskünstler vorgeführt. Das meiste Aufsehen von diesen hat wohl Sigra. Frandin gemacht, eine Französin, die die Santuzza mit einem Fanatismus, mit einer sinnlichen Glut darstellte, wie man dergleichen selten sieht. Eine grosse Schauspielerin, eine bedeutende Sängerin, der nur leider die innigen Herzenstöne fehlen, damit ihr die ganze Skala menschlichen Empfindens zur Verfügung stände.



## A Santa Lucia.

(Melodram in zwei Akten nach den neapolitanischen Volksscenen G. Cognettis von Enrico Golisciani. Musik von Pierantonio Tasca. — Erste Aufführung auf dem Hofoperntheater in Wien am 4. Oktober 1893.)

Die Jung-Italiener holen aus einer seit jeher sprudelnden Quelle, aus dem Volksleben, ihre Opernstoffe — und sie thun gut daran. Wo man's anpackt, da ist's interessant. Dass man hie und da abgestossen wird, wenn — wie in Giordanos „Mala vita" — der Griff gar zu tief nach abwärts geht, wenn einem den ganzen Abend über nicht ein anständiger Mensch auf der Bühne entgegentritt, das ist bei den mehr keck zugreifenden als zart tastenden Versuchen der neuesten Schule wohl kaum zu vermeiden. Die gesunde Menschennatur wird da aber wohl bald eine vernünftige Grenze ziehen. Die Künstler werden weniger wagen, das Publikum wird etwas mehr vertragen lernen. Die Zeit, in der nur Könige und „Herrschaften" auf den Brettern erschienen, und die Gefühle nur etwas galten, wenn sie die Brust des Edelmannes, der Edeldame aufwühlten, ist gründlich vorüber. Das Weib aus dem Volke, das heute um das Stück Brot, morgen um einen Blick des Geliebten, um das Leben ihres unche-

lichen Kindes ringt, erscheint uns heute mit Recht rührender, ergreifender, als die ehemalige Opern-Mathilde, die, von keiner Drangsal des Lebens berührt, nur nach den Koloraturen ihres Opern-Alfons lechzte.

Manche finden freilich auszusetzen, dass man jetzt immer sogenanntes „niederes Volk" tragieren sieht. Was sollte aber der Dichter mit den „höheren Töchtern" anfangen, denen der Bräutigam ebenso zur rechten Zeit ins Haus gebracht wird, wie etwas früher das erste Paar Handschuhe, das erste lange Kleid, mit jenen Wohldressierten, deren Erziehung als tadellos gilt, wenn sie ihr vernehmliches „Ja" ohne viel Nachdenkens zu sagen wissen, nachdem die Herren Eltern die Höhe der Mitgift und ähnliches angenehme Beiwerk sorglich und zur beiderseitigen Zufriedenheit beraten . . . Diese Welt liefert die Stoffe teils für das Salon-Lustspiel (meist v o r der Hochzeit spielend) oder — d a r n a c h spielend — für jene galanten Stücke, die den „Ehebruch aus Langweile" behandeln.

Der, ungezügelten Trieben entsprossene, Ehebruch „unterer Gesellschaftsschichten" ist auch ein Lieblingsthema der italienischen Veristen, und wir haben in den im Laufe des letzten Jahres in Wien gesehenen welschen Opern alle möglichen Variationen über dasselbe zu geniessen bekommen. Er liebt sie nicht, sie liebt ihn nicht, er betrügt sie, sie betrügt ihn, er stirbt, sie stirbt, alle beide sterben. Nur e i n e s ist fast all den Opern gemeinsam; der Kampf zweier Frauen um einen Mann. Sind in Italien die Männer so rar

oder trägt die Frauenbewegung unserer Zeit die Schuld daran — Thatsache ist, dass stets der Mann der Umworbene, der Begehrte ist. Und gerade diese Männer der Sonzogno -und Ricordi-Opern ! Alle sind roh oder ordinär, auch wohl etwas dumm. Sie laufen stets der wertloseren der beiden Frauen nach und sind misstrauisch und brutal gegen die edlere, aufopferndere.

Auch in Tascas „A Santa Lucia“ ist das so. Ciccillo, ein Fischer und Tenorist, lässt sich von Rosella, einem heissblütigen Mädchen, lieben und verlässt sie, nachdem sie einem Kinde das Leben geschenkt, wegen einer boshaften Dirne, die er offenbar ebensowenig liebt, wie sie ihn. Rosella bringt aber dennoch in einer ergreifenden Liebesscene den Mann ihres Herzens wieder so weit in Flammen, dass man vermeint, ihrem Glücke stünde nichts mehr im Wege; da begiebt sich Ciccillo auf eine längere Seefahrt, während welcher Totonno, Ciccillos Vater, Rosella in sein Haus nimmt, wie es scheint, ohne zu wissen, dass sie die verlassene Geliebte seines Sohnes sei. Der Alte ist Austernhändler, und seine Seele gerade so beschaffen wie sein Handelsartikel. Aeusserlich rauh, inwendig weich, sehr weich. Er verliebt sich nach Alter-Herren-Weise in das schöne Mädchen, dessen Mutter er einst angebetet und die ihn um „eines reichen Herren willen“ verlassen. Als der Sohn endlich heimkehrt, bringt ihm Maria (die nicht im selben Hause wohnt und daher nach bewährter Opernlogik alles mögliche weiss, was sich darin zuträgt oder auch nicht zuträgt) die Nachricht bei, dass sein

Vater Rosella zu seiner Frau machen wolle, was dieser, der vom Alten zwar noch nicht das Austerngeschäft, wohl aber schon die Dummheit geerbt hat, ohne weiteres glaubt. In seinem Wahne wird er freilich noch durch den Vater bestärkt, der ihm selbst von seinen Absichten auf Rosella erzählt, aus welchem Zwiegespräch man erfährt, dass Rosella — seit einem Jahre die Hausgenossin des Austernhändlers! — nichts von der Neigung Totonnos weiss. O, diese Opernlogik! Als Ciccillo dann die vor Sehnsucht nach ihm fast vergehende Rosella entgegentritt, einen glückseligen Empfang erwartend — stösst er sie weg, insultiert sie aufs gröblichste und bringt das arme Wesen in solche Verzweiflung, dass es sich von hohem Felsen herab ins Meer stürzt. — Zum Sterben wird Rosella natürlich (d. h. eigentlich unnatürlich) auf die Bühne gebracht, Ciccillo trägt sie vom Strande herauf, an ihrer Leiche brechen weinend Vater und Sohn zusammen, Totonno, der gern Stiefvater seines Enkels geworden wäre, Ciccillo, der es, wenn's nach dem Kopfe des Alten gegangen, bis zum — Stiefbruder seines eigenen Kindes gebracht hätte. Ob der Alte nun noch auf Rosellas Töchterchen wartet, um in der dritten Generation sein Glück zu versuchen, erfahren wir nicht.

Die Geschichte, etliche Unwahrscheinlichkeiten abgerechnet, im Leben nicht ganz unmöglich, wäre kaum geeignet, grosses Interesse zu erwecken, wenn nicht die Gestalt der Rosella alle Mängel des Buches wett machte. Die Art aber, wie der Librettist Enrico Golisciani (der

sich übrigens seinerseits an ein Volksstück von Goffr. Cognetti hielt) diese Figur anlegte, wie er jeden Anlass benutzte, um die Heldin des Stückes von einer anderen Seite zu zeigen, vermag immerhin, den Zuschauer durch eine Stunde in Spannung zu versetzen und seine Mitleidenschaft zu erregen. Im Titel des Stückes hat sich der geschickte Theatermann aber offenbar geirrt. „A Santa Lucia, Melodram in 2 Akten", steht auf dem Zettel. Viel besser hiesse es: „Bellincioni, Melodram u. s. w." Denn weder die „Familiengeschichten und Heiratssachen" der Familie Totonno, noch die Musik Tascas lockten ein massenhaftes Publikum ins Theater, sondern einzig und allein die Bellincioni, die vielleicht einseitig auf realistische Darstellung leidenschaftlicher italienischer Weiber eingearbeitete, aber jedenfalls in ihrer Art beispiellos vollendete, hinreissende Künstlerin. Es ist noch nicht lange her, dass Fräulein Bellincioni an der königlichen ungarischen Nationaloper engagiert war und, ohne besonders Aufsehen gemacht zu haben, den Mittelpunkt des „ungarischen Globus" verliess. Entweder hatte man dort nicht entdeckt, was an ihr war, oder sie hatte sich selbst noch nicht entdeckt. Seitdem sie als erste Santuzza den ephemeren Weltruhm der „Cavalleria" mitschaffen half und gar seit der Musikausstellung in Wien, wo sie als Cristina in Giordanos „Mala vita" unerhörte Sensation erregte, gilt sie unangefochten als Doppelgängerin der Duse, als die grösste Seelenmalerin unter den derzeitigen Opernsängerinnen. Auch als Rosella hat sie

sich wieder als solche bewährt, hat die, vom Dichter ihr dargebotene Form mit dem Inhalt ihrer reichen, heissen Seele erfüllt. Mit jedem Laut, der von ihren Lippen kommt, mit jeder Bewegung des Leibes oder der Hände, mit jedem Blick vervollständigt sie das mit schärfstem Kunstverstande klar umrissene Bild des um seine Liebe, um seine ungebrochene Treue kämpfenden und endlich dafür sterbenden Weibes aus dem Volke! Im Aeusseren, im nachlässigen Gang, im lockeren Werfen der Arme ganz die niedere Herkunft, den Mangel besserer Erziehung andeutend, erhob sie ihre Rosella, sobald sich das Weib, das liebende oder gekränkte Weib in ihr zu regen anfing, zu echtem Adel, zu jener Hoheit der Freude oder des Schmerzes, in der alle Frauen gleich sind. Die Bellincioni führt dabei Vorzüge und Mängel ihres Aeusseren mit gleicher Wirkung ins Treffen. Ihre dürftigen Arme, ihr etwas krankhaftes, geistvolles Gesicht sind ebenso mächtige Hilfsmittel ihrer Kunst, wie ihr schönes, beredtes Auge, wie ihre nicht grosse, aber rührende Stimme. Für den übermässigen Rahmen unserer Hofoper schien uns die letztere hie und da fast zu klein, die ungemein reiche Schauspielkunst der italienischen Meisterin zu intim. Wir haben die Rosella zweimal an zwei aufeinanderfolgenden Tagen von ihr gesehen. Das erste Mal in der Generalprobe, das andere Mal bei der Première. In der Probe war Fräulein Bellincioni ungeschminkt, nicht im Kostüm, sondern im Strassenkleide. Als wir sie Tags darauf, zur italienischen Bauernschönheit herausgeputzt, sahen,

bemerkten wir, dass das beste, das feinste, das rührendste dieses einzigen Mienenspieles unter der Schminke begraben, nicht so recht zur Geltung kam. So delikat organisierte Kunst braucht einen kleineren Raum und muss in der Nähe genossen werden.

Nörgler wollen finden, die Bellincioni stelle immer sich selbst dar. Bei einer so hochinteressanten Persönlichkeit, bei einer so gewaltigen Natur reicht auch das hin, um unauslöschliche Eindrücke hervorzubringen. Es war vielleicht daher auch das richtigste, dass sie sich — wie in dem Falle Tasca — gar ein Werk für ihren Specialgebrauch zurecht machen liess und dem jungen Autor in der Stoffwahl und wohl in noch manchem anderen an die Hand ging. In diesem Umstande mag auch die Erklärung dafür liegen, dass sie die Oper eines geringeren Autors ins Schlepptau nahm. Ein bedeutenderer Komponist wäre vielleicht weniger bereit gewesen, sein Ich dem dominierenden Einfluss der genialen Schauspielerin unterzuordnen. Herrn Tasca machte gerade das wenig Mühe, und so wurde bei ihm aus der Not eine Tugend. Er lieferte nicht, wie wirklich bedeutende Meister, ein Bild, welches für sich vollen künstlerischen Wert besitzt, sondern steuerte nur musikalischerseits so viel zu den vielen Täuschungsmitteln des Theaters bei, als unumgänglich nötig war. Mehr nicht! Es ist daher auch das Verhältnis, dass die Bellincioni und ihr Partner Herr Stagno Eigentümer des Werkes sind und über das Aufführungsrecht verfügen, gar nicht so unnatürlich, als es auf den

ersten Blick den Anschein hat. Ehemals engagierte das Theater die Sänger für eine Oper, jetzt geschieht's, wie man sieht, dass die Sänger den Komponisten und das Theater engagieren. So steht das Verhältnis wenigstens hier. Der Stärkere hat eben immer recht. Und der Geist der Bellincioni ist viel, viel stärker, als jener Tascas! Kaum eine Partie der Oper — Tasca nennt sie richtiger ein Melodram — hebt sich prägnanter hervor. Sanft und friedlich läuft das brave Musiklein des jungen Sicilianers neben der aufregenden Handlung einher, wie ein stiller Bach, der nichts weiss von den ihn umdräuenden Felsen und Schroffen. In der Mache lehnt sich Tasca an den italienischen Obergötzen Mascagni an, und namentlich die düsteren Partien sind stets nach dem Muster jener tragischen Stelle aus der „Cavalleria" gearbeitet, bei welcher die Männer einander den Kampf aufs Messer ankündigen. Auch ein Kirchenchor mit Orgelklang ist vorhanden, ein paar wohlklingende Frauenchöre fügen sich frei nach „Rantzau" ungezwungen ein, ein unerlässliches Tenorlied hinter der Scene ist ebenfalls zu hören, und um doch etwas Neues zu bieten, lässt der Komponist im Vorspiel etwas Mandolinen- und Guitarrengeklimper bei geschlossenem Vorhange erklingen. Just kein Einfall, auf den ein Komponist übermässig stolz zu sein braucht! —

Vielleicht ist's aber gut, dass die Musik so friedlich neben der aufregenden Handlung einhergeht. Man ertrüge möglicherweise sonst das Ganze nicht! — Dürftigkeit hat ja auch schon manchmal Segen gebracht.

## I Medici.

(Historische Handlung in 4 Akten. — Text und Musik von Ruggiero Leoncavallo. — Erste Aufführung auf dem Teatro dal Verme in Mailand am 9. November 1893.)

Rossini, der sich ebenso gut aufs Kochen wie aufs Komponieren verstand, soll einmal geäussert haben, dass Wildbret und Weltgeschichte gut abgelegen sein müssten, ehe er damit etwas anzufangen wisse. Das ist recht zutreffend gesagt.

Historische Stoffe der neuesten Zeit sind ausnahmslos ein willkommenes Futter für schmieren-fähige Eintagsdramatiker; mit Vorgängen, die etwa 50—100 Jahre zurückliegen, kann sich bereits ein honettes Schauspiel befassen, die Oper die nur schwer auf den Reiz des Kostüms verzichtet, langt mit Vorliebe um etliche Menschenalter zurück, wenn sie es nicht gar vorzieht, in jenes lieblich-dämmerige Gebiet abzuschweifen, wo Wahrheit und Dichtung, Geschichte und Sage ineinander fliessen.

Ruggiero Leoncavallo, der mit seinen „Bajazzi" auf fast allen Bühnen Italiens und Deutschlands eingezogen ist, hat in seiner neuen vieraktigen Oper „I Medici" einen historischen Stoff seines engeren Vaterlandes ergriffen und

denselben zu einem Libretto verarbeitet, das den ersten Teil einer — „Dämmerung“ benannten Trilogie bildet. Die anderen, bisher unvollendeten Stücke führen d'e Titel: „Savonarola“ und „Cäsar Borgia“. Den schöngeistigen Medici folgt der glaubenstreue Florentiner Mönch, diesem der blutschänderische Genussmensch. Der Kampf gegen den Wankelmut des Volkes, der Kampf gegen eine übermütig gewordene Kirche, der Kampf um unlauterste Güter durch unlauterste Mittel oder, wenn man will, der Zweifel an der Treue des Volkes, der Zweifel an der Treue der Kirche und am Glauben, der Zweifel an — allem, das ist der Kern dieser Trilogie des Pessimismus.

Um den langsam beginnenden Verfall des „grossen Italien“ zu zeigen, knüpfte Leoncavallo an die glanzreichsten Tage der florentinischen Republik an. Nennt man den Namen Medici, so schallt ein ganzer Chor anderer grosser Namen zurück: Brunelleschi, Donatello, Lippi, Lionardo, Michelangelo u. s. w. u. s. w. Eine Welt von neuer, herrlicher Kunst! Und da steckte schon der Keim des Verfalls? Der Verlauf des Stückes zeigt, dass der Schwarzseher recht hat! Hinter all der Schöngeisterei lauerte der Geist der Uneinigkeit und Treulosigkeit. Und ohne Einigkeit und Treue kein Glück bei einzelnen, wie bei Völkern!

Schon mehrere Komponisten haben den Schauplatz an den Minne- und Hasshof der Mediceer verlegt, der nebenbei bemerkt auch als Geburtsstätte der Oper zu gelten hat. So schrieb

Combi (1840) eine italienische Oper „Cosmo de' Medici", Piccini (ein Abkömmling von Glucks Nebenbuhler) 1854 eine „Elisa Valasco" („Lorenzino de' Medici"), G. Roberto (Turin 1849) einen „Pier de' Medici", Poniatowsky (1860) eine französische Oper „Pierre de Medicis". Mit fast lehrhafter Absicht hat sich Leoncavallo der Geschichte des grossen Geschlechts genaht. Grösste Gewissenhaftigkeit muss man dem jungen Maëstro sofort vorrühmen. Er suchte zuerst zu vergessen, dass er Librettist sei, und warf sich auf gelehrte Studien über seinen Stoff. Er durchwühlte die einschlägige Litteratur, stöberte in den vergessensten Dichtungen der Mediceerzeit, und als er sich in dem Kreis längst dahingesunkener Grossen so heimisch fühlte, als habe er mit seinem Lorenzo und Giuliano getafelt und gesungen, da machte er sich als gesunder, praktischer Kopf an den Entwurf seines Buches. So ganz hat er aber den Schulstaub nicht von den Händen gebracht, trotzdem er sie sich auch im Wasser modernster italienischer Kunst abgewaschen. Er schleppte in sein Libretto eine gewisse Vorliebe für schöngeistige Reden mit hinüber, ein faible für philosophische Reflexionen, die nun einmal der Oper stets mehr zum Schaden als zum Nutzen gereichen. Laubes Wort: „Die Musik ist eine dumme Kunst", ist gewiss in dieser allgemeinen Fassung eine grobe Unrichtigkeit, aber ein Fünkchen Wahrheit ist doch darin enthalten. Bei Gemütssachen wirkt die Tonkunst wie eine Fackel, die auch jene letzten Fältchen einer Seele zu be-

leuchten vermag, bei Verstandessachen ist sie es, die verdunkelt, verwirrt, unklar macht. Worte der Liebe blühen auf unter Musikklängen, kluge Reden verlieren das beste: die Glaubhaftigkeit.

Diese alte Erfahrung konnte man recht augenfällig bestätigt sehen im ersten Akt der neuen Leoncavalloschen Oper. Lorenzo de' Medici, das Haupt der Republik Florenz, und sein Bruder Giuliano ziehen zur Jagd aus. In ihrem Gefolge befindet sich Poliziano, der Dichter. Nicht lange dauert es, bis die Herren ein mit antiken Anklängen gewürztes Gespräch beginnen, das endlich der mehr nach Liebe als nach Politik dürstende Giuliano auf die galante Seite zu wenden versteht. Bei allem Geist, den Leoncavallo auf diese Partie verwendet hat, hört man doch einen professorlichen Ton durchklingen und wird des Gefühls nicht ledig, dass man den — übrigens in archaisierender Weise singenden — Dichter recht leicht entbehren könnte. Leben kommt in das Stück erst, als zwei Mädchen auftreten, Simonetta Cattanei, und ihre „Freundin", Fioretta de' Gori, ein lieblicher Doppelstern, um den sich die Liebesintrigue der Oper dreht.

Eine der strikteste Gegensatz der anderen, im Aeussern und Innern sowohl als in ihren Schicksalen. Simonetta blond, stolz, zurückhaltend und — lungenkrank. (Diese unglückselige Erbsünde der Menschheit, für die einst die italienische Sprache nicht einmal ein Wort hatte, ist die Modekrankheit der neuitalienischen Libretti. . . .) Ihr Leben ist ein Decrescendo, das mit einem vollen Accord einsetzt — als Giuliano, von der Jagd

zurückkehrend, sich um ihre Liebe bewirbt, sie dieselbe von ganzem Herzen erwidern kann — und das dann in Siechtum und Verlassenheit endet. Fioretta schwarz, von fast aufdringlicher Leidenschaft und — ungemein gesund. Ihr Leben ein Crescendo, das sachte anhebt, als sie Giulianos Herz sich geneigt zu machen versteht, das immer voller und stärker wird unter den Süssigkeiten einer ersten Liebe, und das grell abbricht, als der Vater ihres ungeborenen Kindes unter den Dolchen seiner Feinde verblutet.

Doch wir haben der Handlung vorgegriffen. — Als die Mädchen die Bühne betreten und reizende Lieder über Mai und Wiesenblumen gesungen, erscheint Giambattista da Montesecco, päpstlicher Hauptmann und florentinischer Wüstling, und will, ohne viel nach Liebe zu fragen, Simonetta küssen. Sie wehrt ihn ab. Aeusserlich frech, doch innerlich beschämt zieht er ab. Giuliano dagegen, der, eine Hindin verfolgend, auf die im Wald Fortschreitende stösst, findet Simonettas Herz bereit, dem seinigen Gehör zu schenken. Als der Vorhang fällt, sind der jüngere Medici und das liebende Mädchen ein seliges Paar — allerdings belauscht von dem erbitterten Montesecco und beneidet von der eifersüchtigen Fioretta, die mit Windeseile ihre Liebe zu Simonetta gegen eine viel glühendere zu Giuliano eintauscht. — Im zweiten Akt beginnt die regelrechte Verschwörung — wie immer: Ensemble von etlichen finsteren Bässen und einem verführten Tenor — man beschliesst die Ermordung der Medici.

Kaum ist dieser Racheplan mit einem düsteren Unisono besiegelt worden, so kommt schon der sangeslustige Lorenzo einher — natürlich mit seinem Reimhelfer Poliziano — und singt eine Art Serenade, die alsbald in ein allgemeines Singen und Tanzen, in ein improvisiertes Fest übergeht, an dem sich auch Simonetta und Fioretta beteiligen. Ja, die erstere wird so sehr von der allgemeinen Freude erregt, dass sie ihres Leidens nicht achtet, sich im feurigsten Reigen dreht und endlich niederstürzt. Das Libretto meldet, ein Blutstrom entquölle ihrem Munde. Man war hier so tolerant und hat das nicht so genau genommen und liess jenen „besonderen Saft" hinweg. Wenn es einen Operntod giebt, warum soll es keine Opernkrankheiten geben? . . . Nachdem das Unglück geschehen ist, eilt alles weg, man bringt Simonetta nach Hause und nur zwei bleiben auf der Bühne zurück, denen Nacht und fremdes Unheil günstig sind: Fioretta und Giuliano . . ., in den weichsten Lauten verraten sie Freundin und Geliebte und verhöhnen das Wort der Schrift: Liebe ist stärker als der Tod! Sie legt sich wie ein Siegel an seinen Arm, wie ein Siegel an sein Herz, — das schwellende Leben hat die Erinnerung an die liebliche Dahinsterbende verwischt. — Was nun folgt, sieht, oberflächlich angesehen, wie politisches Verhängnis aus, es ist aber Sühne für Giulianos Liebesverbrechen. Im dritten Akte — der auf einer Strasse spielt, die links von Fiorettas, rechts von Simonettas Hause begrenzt ist — sehen wir die in Reuethränen aufgelöste Fioretta. Sie beklagt

ihre eigene Leidenschaft, und doch — zum Schlusse bricht sie in den Jubelruf aus: „Für die Liebe will ich leben und — sterben"; und als nun gar Giuliano nächtlicherweile zu ihr kommt, da ist der Seligkeit kein Ende. Aber während die Treulosen ihres kurzen Glücks geniessen und die ahnungslose Simonetta am Hause gegenüber die laue Nachtluft einsaugt, nahen die Verschworenen und bestimmen den Tag (es ist der historische 26. April 1478) zur Ausführung ihres Racheplanes. Im Augenblick, wo der Priester in der Messe die Hostie hebt, sollen die Verhassten fallen. Simonetta hört mit an, was die Männer beraten, sie stürzt zu Fioretta, findet da den Mann ihres Herzens — und mit den letzten Kräften ihres gebrochenen Leibes ruft sie: „Morgen, morgen . . . die Medici . . ." Sie stirbt. — Im letzten Aufzuge erfüllt sich das Geschick. Während der heiligen Handlung fällt Giuliano dem Stahl zum Opfer, Lorenzo entkommt und zeigt, zurückkehrend, den Nobili an Ort und Stelle den Herrn. In namenlosem Jammer stürzt Fioretta über die Leiche des Geliebten.

Ein spannendes, effektvolles Buch, an dem man allenfalls aussetzen könnte, dass der Wankelmut Giulianos verletzt, dass in den ersten zwei Akten zu wenig für die Handlung wichtiges vorgeht, und dass sowohl der zweite als der dritte Akt bei Nacht spielen, was einen für die Augen etwas einförmigen Eindruck macht. Diesem letzteren Uebelstande wird dadurch abgeholfen, dass beim Feste Fackelträger erscheinen, und die

Bühne, ohne der Logik allzu viel Zwang anzuthun, erleuchtet werden kann.

Der Musiker Leoncavallo fühlte ganz gut, dass ihm der Dichter Leoncavallo in den zwei ersten Akten das Terrain nicht günstig vorbereitete und setzt daher erst im dritten Akte mit voller Kraft ein. Der erste Aufzug enthält wohl mehreres Hübsche, der zweite eine überaus reizende, gesungene Tanzmusik, aber im ganzen hebt sich die Musik nirgends ins Ungewöhnliche, nicht einmal die beiden Liebesduette atmen rechte Leidenschaft. Will der Maëstro damit sagen, es sei keine echte, tiefe Liebe, was die beiden, aus — nur drei Personen bestehenden Liebespaare empfinden? Das darf der Künstler nicht wollen. Für den Moment muss auch die sündigste Glut wahr und echt sein. Und wollte der Komponist dergleichen versuchen, so kann er's nicht. Die Musik vermag nicht zu lügen! Sie ist vielleicht dumm — aber ehrlich! — Warme, tiefe Töne schlägt Leoncavallo in dem von Leid zur Freude sich steigernden Monolog der Fioretta (dritter Akt, C-dur) an und seinen grössten Trumpf spielt er mit dem Finale desselben Aufzuges aus. Das Ensemble der Verschwörer ist ein mächtig aufgebautes, unendlich effektvolles Stück, dessen bedeutende Wirkung nur noch durch die gleich darauffolgende rührende Sterbescene der Simonetta übertroffen wird. — Im vierten Akt ist es namentlich ein schönes Gebet Fiorettas, das grossen Eindruck macht und musikalischen Wert besitzt. Geistvoll, sorgfältig gearbeitet, brillant instrumentiert (einige brum-

mige, zu tief liegende Stellen abgerechnet) ist alles. Hätte doch Mascagni die Sorgfalt Leoncavallos oder — dieser des ersteren starkes Talent! —

Die Aufführung der Novität, welche in dem von Sonzogno gepachteten Teatro dal Verme, einem zum Opernhause umgekrempelten Cirkus, statthatte, war in gesanglicher Richtung ganz vorzüglich, schauspielerisch ragte nur die Darstellerin der Simonetta hervor; die Dekorationen waren mittelmässig, die Kostüme mitunter von sehr zweifelhafter Schönheit, die Regie glänzte durch vollständige — Abwesenheit. Grosse Wirkungen waren von unkundiger Hand fast mutwillig zerstört, der Wahrscheinlichkeit war alle mögliche Gewalt angethan worden. In dem Lande, wo die höchsten Wunder der Malerei entstanden, sieht man recht mangelhafte Coulissen und Prospekte, in der Heimat der Duse und Bellincioni giebt es noch eine primitive Schauspielkunst, deren sich ganz kleine deutsche Provinzbühnen kaum — rühmen dürften.

Die Simonetta sang Fräulein Stehle, eine uns schon bekannte, vortreffliche Sängerin, die Fioretta Frau Gini-Pizzorni, eine Mezzo-Sopranistin mit schöner, weicher Stimme, unterstützt von einer prächtigen Persönlichkeit. Die Rollen der Brüder Medici waren durch zwei körperlich recht unähnliche Künstler besetzt. Giuliano, der Liebende, durch den berühmten italienischen Star Tamagno, der gross, etwas hager, steif und — ganz Tenor ist; Lorenzo, der Politische, durch den in horizontaler

Richtung besser beanlagten, beweglichen, bekannten Baryton Beltrami, der nur in der äusseren Erscheinung etwas hinter dem Begriff zurückbleibt, den man sich von einem „grossen" Medici macht. Das Orchester unter Ferrari leistete ausgezeichnetes.

Der Erfolg der neuen Oper war ein sehr guter, aber kein so ungeheurer, wie manche erwartet hatten. Die zuweilen recht spärlich fliessende Erfindung wirkt ernüchternd, auch sind besonders im ersten und zweiten Akte einige Längen vom Uebel, und rächen sich etliche Fehler der Disposition. Simonetta singt im 1. Aufzug nacheinander zwei Lieder ungefähr desselben Inhalts, gleich darauf kommt ein Liebesduett, das wieder aus zwei aneinandergestückelten Duetten besteht. Ein Lied und ein Duett müssten fallen. Der Dichter Poliziano, so wichtig er seinerzeit für die Gedichte der Medici gewesen sein mag, ist auf der Bühne eine langweilige Figur; die Strassentanzscene leidet an zu langsamer Entwicklung und macht nicht die erwünschte erregende Wirkung, die langen politischen Reden Lorenzos, die dieser hält, während sein Bruder im Sterben liegt, schwächen den Schluss des Stückes ungemein ab. Mit den Tendenzen ist in der Musik nichts anzufangen.

Leoncavallo wurde oft gerufen. Mascagni, der in Sonzognos Loge sass, applaudierte aus Leibeskräften. Warum sollte er sich bei solcher Gelegenheit nicht freuen?



## Der Kuss.

(Volksoper in zwei Akten. Text von E. Krasnohorska. [Deutsch von L. Hartmann.] Musik von Friedrich Smetana. — Erste Aufführung in der Hofoper zu Wien am 27. Februar 1894.)

„Der beste Kuss . . . ist der, an dem nichts zu bereuen ist" heisst es in Doczis berühmtem Lustspiel „Der Kuss". — Dieser Kuss ist nun Smetanas gleichnamige Volksoper nicht. An diesem ist etwas zu bereuen: das nicht geradezu unmögliche, aber doch bedenklich undramatische Textbuch, über dessen Schwächen nicht einmal eine Musteraufführung, wie sie in der Wiener Hofoper stattfand, hinwegzuhelfen vermochte. Die Fabel des Stückes ist zu unbedeutend. Das reiche Bauerstöchterlein Marinka wird zu Beginn der Oper von dem jungen Witwer Hanno, der vor seiner ersten, aus Verstandesgründen von den Eltern zusammengeschmiedeten Ehe als deren erklärter Geliebter galt, zur Frau begehrt. Sie verwehrt, in übergrosser Zartheit, um die Ruhe der dahingeschiedenen Frau Hannos nicht zu stören, dem Freier den Verlobungskuss. Trotzdem Marinka dem ungestüm Drängenden den Grund ihres Verhaltens erklärt, trotzdem Hanno sieht, wie sehr sich das treue Mädchen um sein, nach der Mutter Tode zu ihr in Pflege gegebenes Kind

bemüht, bleibt er bei seinem Verlangen, provociert einen solennen Auftritt, der sich neben den ausgiebigsten Streitigkeiten jahrelang Verehelichter sehen lassen darf, geht dann zornentbrannt in die Kneipe und bringt, umgeben von weinerhitzten Bauern, umringt von einer Schar liebeslustiger, lockerer Mädchen, seiner Marinka eine höhnische Serenade. Musikanten spielen auf, er tanzt mit den Dirnen und nimmt von der ihn begleitenden Damenwelt in der Mehrzahl, was ihm seine Braut in der Einzahl verweigerte. Das sind nun Küsse, von denen Halm, nächst Doczi der bedeutendste Kuss-Specialist, in seinem „Wildfeuer“ behauptet, dass sie „entzweien, vergiften, trennen“ können. Empört verlässt Marinka das elterliche Haus und begibt sich zu ihrer alten Verwandten Brigitta, die im böhmischen Grenzgebirge Schmuggel treibt. Ihr besonderes Fach ist die Umgehung gesetzlicher zeitraubender Zollmanipulation beim Import von Seidenwaren. Sie ist eine Meisterin im Verstecken und — daher wohl — auch im Entdecken, und so hat sie es bald heraus, was Marinka im letzten Herzenswinkel für Konterbande führt. Das tiefbetrübte Mädchen begleitet die Alte auf einem nächtlichen „Geschäftsgange“, erweist sich aber als so ungeschickt im Verkehr mit k. k. Grenzwächtern, dass ihr Brigitta den Rat gibt, dies Spiel schleunigst wieder aufzugeben und ihr Glück doch lieber mit der Liebe zu versuchen. Da auch dem heissen Kopfe Hannos ein Spaziergang im kühlen Walde, wo er seine Geliebte suchte, aber nicht fand, sehr gut angeschlagen hat, und er vor sämtlichen

Tannen und Eichen, sowie seinem ebenfalls in den Wald geratenen Schwager und Heiratsvermittler Janusch feierlich Reue und Leid erweckte, bleibt zu einer glücklichen Lösung nur mehr übrig, dass die kleinlaut gewordenen Zänker sich irgendwo treffen. Das geschieht nach Absolvierung etlicher hübscher Gesangsnummern. Marinka fällt ihrem Hanno um den Hals, er verweigert nun seinerseits im Scherze einen Augenblick lang den Kuss, gleich darauf sind die beiden harten Köpfe aber so nahe aneinander, dass auch dem oberflächlichsten Zuschauer kein Zweifel darüber bleibt, dass aller Streit und die Oper zu Ende ist.

Dies Buch ist nun keineswegs spannend oder aufregend, sondern treibt sich hart an jener Grenze herum, wo die Langeweile anfängt. Aber die Handlung desselben ist doch wenigstens nicht unwahrscheinlich, die auftretenden Personen, besonders Marinka und Hanno, haben warmes Leben und sind nicht ohne Geschick mit individuellen Zügen ausgestattet, ausserdem ist etwas in dem Buche, dessen sich manches andere, weit bessere Libretto nicht rühmen kann: Poesie. Das Lieben und Leiden von auf einem ganz bestimmten Fleckchen Erde aufgewachsenen Menschen ist darin mit feinfühliger Hand geschildert. Das beste in dieser Richtung ist wohl die Scene im 1. Akte, in welcher Marinka weissen Sand um die Wiege des Kindes streut, damit man morgens die Tritte der toten Mutter sehe, die nachts zu ihrem Kinde komme, es schütze, liebkose und einwiege. Kein gewöhnlicher Theatereffekt, und eben des-

halb in seiner rührenden Innigkeit jeden Hörer tief ins Herz treffend. — Das beste an solchen Details ist, wie die ganze Handlung, aus der böhmischen Novelle „Hubicka“ (der Kuss) von Karolina Svetla genommen, die nun, da sie auch kürzlich in der Reclamschen Universalbibliothek in einer guten Uebersetzung erschienen ist, durch Smetanas Oper der verdienten Würdigung weiterer Kreise entgegengeführt werden dürfte.

Die Musik Smetanas schliesst sich treuherzig der Handlung an, vertieft jede der von der Dichterin nur angedeuteten Empfindungen, ergeht sich — fast zu behaglich — im Aussingen echter Herzenstöne und leidet nur unter dem einzigen Mangel rhythmischer Eintönigkeit. Nicht nur das gar zu lange Beibehalten gewisser rhythmischer Figuren ermüdet den Hörer, sondern die vielen langsamen Tempi sind es, die zuweilen ein Gefühl der Abspannung erregen. Nach einem Moderato kommt ein Andante, dann wieder ein Moderato u. s. w. Das stumpft ab. Um so sicherer ist freilich die Wirkung einiger keck zugreifender Stücke, so in erster Linie der echt böhmischen Spottpolka, welche die von Hanno bezahlten Musikanten zum Schrecken Marinkas vor ihrem Fenster aufspielen. Eine Scene, die in ihrer taufrischen Volkstümlichkeit an die bäuerlichen Lustbarkeiten im 1. Akte des „Freischütz“ erinnert. — Das hiesige Publikum, das seit dem Sensationserfolge der „Verkauften Braut“ im Ausstellungstheater jedem neuen Werke Smetanas mit besonderer Sympathie entgegenkommt, hat auch den „Kuss“ mit grosser Wärme aufge-

nommen. Ob wirklich alle unter mancherlei Verzicht auf stärkere Theaterwirkungen so gutwillig auf die stillere, rührendere Musik der Oper eingingen, oder ob es die Mode ist, die den Erfolg von vornherein verbürgte, das ist leichter deutlich als galant gesagt. Man kann sich ja, trotz aller Nebengedanken, herzlich darüber freuen, wenn die Mode auch einmal einem wertvollen Werke, einem edlen Meister zu gute kommt. Es ist nicht immer so! —



## „Die Rose von Pontevedra."

(Oper in einem Akt von Josef Forster. — Erste Aufführung im k. k. Hofoperntheater am 10. April 1894.)

„Der König von Italien soll den deutschen Komponisten Herrn Löwenpferd beauftragt haben, eine Oper zu schreiben, deren Textbuch eine Episode aus der Geschichte Savoyens zu Grunde liegt." Diese — allerdings nach berühmtem Muster komponierte — Zeitungsnotiz ist zwar nicht wahr, aber sie könnte wahr sein, . . . d. h. wenn sich's dabei nicht um einen deutschen Komponisten handelte. Ein solcher bekommt nicht einmal in — Italien einen derartigen Auftrag. . . . Im vorigen Jahre hat ein deutscher Fürst, der nunmehr verewigte Herzog von Sachsen-Coburg — zum ersten Male seit langer Zeit — der heimischen Produktion gedacht und einen Preis für eine einaktige Oper ausgeschrieben. Das Gros der eingelaufenen Opern war Imitation italienischer Originale, genauer gesagt, es waren fast lauter Schösslinge der „Cavalleria rusticana", die ja auch wieder aus einer Preisausschreibung hervorgegangen ist. Nachdem die Sichtungskommission zahllosen Dolchen und einem Meer von Ehebrecherblut glücklich entronnen, erkannte

sie, dass eigentlich keine der Opern einen ersten Preis verdiene. Man wollte aber doch nicht ein gar zu klägliches Schauspiel aufführen und laut werden lassen, dass alle deutschen Komponisten mitsammen nicht einen Akt guter Opernmusik zu schreiben vermöchten, . . . suchte daher unter den vielen schlechten Opern, die da vorlagen, die relativ beste aus. Für diese galt eine mit dem Titel „Evanthia". In letzter Stunde kam noch die „Rose von Pontevedra" daher und brachte die Ansichten der Beurteiler in eine gewisse Gärung. . . . Die Verhandlungen der Rhadamanten waren geheime, und so konnte es nicht fehlen, dass die Oeffentlichkeit bald erfuhr, dass man sich dahin geeinigt habe, in puncto des endgültigen Urteils noch weiterzugehen, als einst der weise Salomo. . . . Man halbierte das Kind, pardon, den Preis, und gab die eine Hälfte dem Norddeutschen Umlauft, dem Autor der „Evanthia", die andere dem Süddeutschen Joseph Forster, dem Komponisten der Oper „Die Rose von Pontevedra", welche wir nun, nach langen Vorbereitungen, endlich über die Bühne unserer Hofoper schreiten sahen. — Das Inventar der Novität ist ungefähr dasselbe, wie bei den meisten anderen neuen Voll-Blut-Einaktern: ein betrogenes und ein betrügendes Weib, ein betrogener und ein betrügender Mann. An Dekorationen und Requisiten erfordert sie — wie die übrigen derartigen Opern — ein Gasthaus und eine Kirche (oder eine Kapelle, oder doch einen „Bildstock"), kurz, je einen Labe-Ort für die Seele und den Leib, Glocken für den Glockenchor, Trinkgefässe

für das unvermeidliche Trinklied, einen Dolch oder ein Schnappmesser für das betrübliche Ende. Diese Gleichmässigkeit hat für die Bühnenleiter das gute, dass eine Absage und dadurch nötig gewordene Aenderung der Vorstellung nur ganz geringe Mühe und Unruhe verursacht. Man kann „Cavalleria“ oder „Festa a marina“ oder „Rose von Pontevedra“ geben, ohne — im Notfalle eine Coulisse verschieben zu müssen. Bis hierher könnte man sich auch die Uebereinstimmung ganz gut gefallen lassen. Dass aber die Textbücher und die Musik sich ebenfalls gleichen, ist schon fataler. Auch Forster, als talentvoller, geistreicher und theatergewandter deutscher Komponist seit Jahren bekannt, hat der Versuchung nicht widerstehen können, zu einer in Spanien spielenden Handlung eine stark italienische Musik zu schreiben, die fast durchweg an Mascagni erinnert und hoffentlich nur als ein „Uebergang“ in des Tondichters Lebensarbeit aufzufassen ist. Indem er der Mode huldigte, hat er den Erfolg an seinen Namen gefesselt, ein neues Werk aus seiner Feder wird von dem „berühmten Forster“ herrühren und gefallen, selbst wenn es v i e l besser ist, als „Die Rose von Pontevedra“. Nach dem grossen Glücke, das Forster nun in dem Venusberge der neuesten Richtung genossen, sollte er eine Bussfahrt thun, aber nicht nach Italien, sondern etwa nach Thüringen oder an den Rhein, und wenn er dann wieder den gewohnten Boden unter seinen Füssen fühlt, wird ihn Frau Venus nicht mehr verlocken können; er möge dann mehr Glück haben als sein Kollege,

der Sänger und Dichter Tannhäuser, und sein Ideal früherer Tage nicht verstorben, sondern in voller Lebensfrische wiederfinden. Der Ausflug ins Welschland möge ihm Ruhm und materiellen Vorteil bringen, das gönnt ihm jeder, der dem schweren Ringen des talentvollen, aber vom Missgeschicke verfolgten Mannes seit Jahren zusehen muss. . . . aber dann ernstlich umgekehrt und wieder etwas echtes, unmaskiertes geschrieben!

Einen Gedanken können wir bei der ganzen Geschichte nicht unterdrücken: was für ein rühmliches Werk hätte Forster vollbracht, wenn er seine „Rose von Pontevedra“ in demselben Sinne komponiert hätte, wie Hauff seinerzeit den „Mann im Monde“ schrieb; wenn er dem deutschen Publikum gezeigt hätte, wie dünn eigentlich der Leim ist, auf den es gar so willig gegangen. Ich fürchte aber, er hat diesen lustigen Nebengedanken keinen Augenblick gehabt, und es ist ihm — wenigstens im Moment — mit seiner welschen Musik bitterer Ernst. . . .

Jos. Forster, ein geborener Steirer, hat in seiner Jugend ein paar Jahre an der Grazer Technik studiert. Die schöne Murstadt war damals nicht — wie heute — ein südwärts vorgeschobenes Fort des Deutschtums, sondern zum guten Teil ein nördlich gelegenes Stückchen Italien. Zahllose welsche Studenten lebten, studierten und kneipten daselbst, bis in die späte Nacht durchzogen singende Gruppen die Strassen, auf dem Festungsglacis — derzeit Stadtpark — übten sie in dem Schatten hoher Kastanien ihr landesübliches Ballspiel. Im Theater wurde die italie-

nische Oper mit Vorliebe gepflegt, „Moses", „Tankred", „Belisar", „Crociati" waren „Leibopern" der Grazer, eine Zeitlang fungierte sogar ein Italiener, Barbieri, als angestellter Kapellmeister. Italienische „Werkel" mit ihren immer vibrierenden „Stimmen" sorgten für eine angemessene Strassen-Popularität der Bellinischen und Verdischen Opernmelodien. Savoyarden mit Dudelsack, Schwegelpfeife und Murmeltier waren alltägliche Erscheinungen. Vielleicht ist diese Atmosphäre der Entwicklung der vielen, aus der Steiermark stammenden Musiktalente förderlich gewesen. Auch Forster hat diese vergnügte Zeit miterlebt und daher mag sich wohl seine nun so offenbar hervorgetretene Annäherung an die Neu-Italiener zum guten Teile schreiben.

Die Handlung der neuen Oper ist bei Gelegenheit der Koburger Konkurrenz zwar in allen Zeitungen erzählt worden, aber auf die Gefahr hin, einem oder dem anderen der Leser etwas bereits Bekanntes zum zweiten Male vorzusetzen, wollen wir sie doch kurz skizzieren. Pedro, ein Portugiese, dessen Beruf es zu sein scheint, Mädchen zu verführen und solche umzubringen, die ihm — derselben Beschäftigung nachgehend — in die Quere kommen, hat eben seine Frau Dolores verlassen, um in einem anderen Städtchen (Pontevedra in Spanien) ein anderes Mädchen (Rosita) zu ergattern. Einer in gar zu gewöhnlicher Weise dargebrachten Serenade leistet die junge Schöne noch Widerstand; als aber der heissblütige Liebhaber einen neben dem Hause

befindlichen Baum besteigt und, einen starken Ast benützend, über den Balkon in ihr Schlafgemach dringt, . . . fällt rasch der Vorhang, eine Nuance, die, seit sie Wagner im ersten Akte der „Walküre“ zu so ungeheurer Popularität brachte, überall eindringlichstem Verständnisse begegnet. Der Theaterpraktikus weiss aufs bestimmteste, dass in dem, dem raschen Fallen des Vorhanges folgenden Akte von zerstörter Mädchen- oder Frauenehre die Rede ist. So auch bei Forster. Als sich nach kurzem, verhältnismässig wenig feurigem Zwischenspiel der Vorhang wieder, etwas verschlafen, hebt, beginnen — nach den notwendigsten Volksfesten, Glockenchören u. s. w. — die Fluchtvorbereitungen der Liebenden, die um so dringender erscheinen, als Rositas früherer Verehrer, José, in Pedro einen berüchtigten Abenteurer erkennt. Die Mutter Rositas giesst durch ihre Weigerung, den Bund ihrer Tochter mit Pedro zu segnen, Oel ins Feuer, und die Fatalitäten erreichen mit dem energischen Dazwischentreten Dolores’ ihren Höhepunkt. Die Unglückliche, die, den Spuren Pedros folgend, an den „Ort der Handlung“ gelangte, deklariert sich als Gattin des Verführers, Rosita gibt mit einem kräftigen Messerstiche dem Räuber ihrer Ehre den Laufpass ins Jenseits. Eigentlich ist weder diese „Rose von Pontevedra“ noch irgend eine dieser Messer-Opern künstlerisch zu Ende geführt. Ein Dolchstoss ist allerdings ein Abschluss, sogar ein recht effektvoller Abschluss, aber kein Ende. Nichts natürlicher, als dass nachdenkliche Köpfe sich verpflichtet füh-

len, den Konsequenzen solcher überrascher Lösungen nachzugehen. Vor uns liegt die Frucht solchen Nachdenkens in einem kürzlich erschienenen Opernbuche „Santuzza“, das ein deutscher Schriftsteller als Fortsetzung der „Cavalleria rusticana“ verfertigte. Santuzza ist nach Turriddus kläglichem Ende verrückt geworden, was sie aber nicht verhinderte, einem hübschen Knaben, Massimo, das Leben zu geben, den wir in dem neuen Stücke bereits als kräftigen Jüngling erblicken. Das Opernverhängnis will, dass Frau Lola ein Mädchen, Anita, gebar, und sich Massimo gerade in dieses Mädchen verliebt, . . . also — bei den verzwickten Familienverhältnissen der Beteiligten — in seine leibliche Schwester. Die armen Kinder erfahren den Zusammenhang, Alfio bekommt durch das Geständnis seiner treulosen Frau die Gewissheit, dass ihn Turriddu damals gründlich hintergangen, Massimo sieht aber in demjenigen, den er bisher für Anitas Vater gehalten, den Mörder seines Vaters und will die That Alfios rächen. Seine Mutter Santuzza kommt ihm zuvor und ersticht Alfio. Massimo geht in die Fremde, . . . die Lösungen dieser Opern sind also einer späteren Generation aufgespart. . . . Hoffen wir, dass Dolores und Rosita zwei Buben oder zwei Mädchen zur Welt bringen, sonst ist auch in dieser Nachkommenschaft irgend eine peinliche Verwicklung unvermeidlich!

Nun wieder zu Forster zurück! Seiner Musik ist Talent, vortrefflicher Satz, Geschick, Theaterkenntnis und brillante Instrumentierung nachzurühmen. Die Melodie aber, die Seele dieser, wie

jeder Musik, hat mit Forsters Seele zu wenig gemein, um innerlich, gemütlich zu ergreifen. Er redet immer in fremden Zungen und schreibt stets eine Musik, nicht wie e r sie empfindet, sondern wie etwa Mascagni oder Leoncavallo sie empfänden. Darin liegt der Zwiespalt, zugleich auch die Quelle des Misserfolges vor den Wissenden, des Erfolges bei den — anderen. So ruht das Schwergewicht auf der Bühnenwirkung, dem applausziehenden Gehaben der auftretenden Theaterfiguren. Die geplante äusserliche Wirkung stellt sich auch ziemlich ein, ein tieferes Interesse wird nirgends erregt. Man merkt die Absicht und wird verstimmt! Am besten gefielen uns die warm empfundene Einleitung, ein Quintett im ersten Akte (stark an das Quintett aus den „Meistersingern" erinnernd) und die Musik zu einem stillen Gebete Rositas. Dem grossen Publikum behagten die groben Schlusseffekte ganz besonders: ein Duett mit dem Fluch der Mutter, der Aufschrei der verlassenen Frau, das halb wahnsinnige Gekreische der nach dem Dolche langenden Rosita und — der tötliche Stoss. . . . . Es ist noch recht weit bis dahin, da — wie unser feinsinniger Dramaturg Baron Berger einmal voraussagte — derjenige gewonnenes Spiel haben wird, der mit der „blauen Blume" auf den Plan tritt. . . .

## „Lohengrin“ in Bayreuth.

„Mit meinem Willen geschieht's nicht,“ sagte einmal Liszt, als man ihm von der Theateraufführung seiner „Heiligen Elisabeth“ sprach. Ich meine, wenn Richard Wagner noch am Leben wäre, er hätte sich über die Zulässigkeit der Uebertragung seiner Opern „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ nach Bayreuth wahrscheinlich von vornherein in ähnlicher Weise geäussert, ganz gewiss aber nach der vor etlichen Jahren hier versuchten Inscenierung des „Tannhäuser“. Ein Mann von der tiefen Theaterkenntnis Wagners hätte nicht übersehen können, dass sich gerade die unter künstlerischen Ausnahmsgesetzen arbeitende Bayreuther Bühne diesen älteren Werken gegenüber in einem ungünstigeren Verhältnisse befindet, als jedes beliebige Hof- oder grössere Stadttheater. So wie „Parsifal“ — nach Art gewisser Heiligenbilder, die an einem bestimmten Altare einer bestimmten Kirche eine so gewaltige Wirkung machen, weil sie vom Meister gerade den räumlichen und optischen Bedingungen dieses bestimmten Platzes entsprechend geschaffen wurden — so wie also „Parsifal“ gerade im Festspielhause in Bayreuth seinen grössten, wohl nie von einer anderen Bühne zu erreichenden Ein-

druck macht, so werden jene älteren Opern hier immer in manchem Sinne versagen müssen, da sie für ein Theater d i e s e r Art nicht geschaffen wurden, da die den Nibelungen-Dramen und „Parsifal“ zu gute kommenden Specialitäten dieser einzigen Bühne, wichtigen Partien des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ direkt Schaden zufügen. Das verdeckte Orchester ist es, was weiteren Unternehmungen auf dem, neuerer Zeit von Frau Cosima Wagner beschrittenen Wege ein -- gar nicht verdecktes oder gedämpftes — Halt zurufen müsste. Nicht etwa, dass es sich nicht an vielen, vielen Stellen vollkommen bewährte; ermöglicht es ja doch den Sängern, eine leichtere Tongebung und damit ein beschwingteres Tempo anzuwenden, den Text zweifellos verständlich auszusprechen, ohne je übertreiben zu müssen. Aber einige grosse, entscheidende Stücke haben sich eine Spaltung ihrer Gesamtfarbe gefallen lassen müssen, die den alten, wohlbewährten Effekt nicht zur Erscheinung kommen liess. So in dem kurzen Duett, das Elsa und Ortrud im zweiten Akte singen, ehe sie den Palast betreten. Eine herrliche, vom wohlig schwelgenden Orchester getragene Streichermelodie zieht wunderselig einher und umschlingt auf unseren Theatern die beiden, anfangs nicht zu bedeutenden Singstimmen; erst im weiteren Verlaufe, mit entscheidenden Phrasen gewinnt Elsa den Anschluss an die Cantilene und damit wieder das melodische Oberwasser. Hier, in Bayreuth, klangen die beiden, von allen Zaubern des Orchesters verlassenen Singstimmen wie verlaufen, wie verloren ins

Haus und aus dem „mystischen Abgrunde" tönte, wie aus weiter Ferne, jene Melodie, die nie so berühmt geworden wäre, wenn man sie nur hier gehört hätte. — Eine zweite, entscheidende Partie, wo die Ehescheidung zwischen Sängern und Instrumentalisten Schaden brachte, war der „Brautzug" im zweiten Akte. Da hat Wagner den Chorsatz direkt mit der Absicht geschrieben, dass er sich mit dem Orchester völlig verschmelze und mit diesem zusammen einen Klangkörper ausmache. Die Chorstimmen haben, wie irgendwelche Fagott- oder Klarinettstimmen, ins Ganze sich einzufügen, um den Gesamtklang zu runden, nicht aber — wie es jetzt hier geschieht — selbständige Rollen zu spielen, welche ihnen der Meister nie und nimmer vorgezeichnet. Der sonst von Wohllaut überströmende „Brautzug" klang denn auch hier stellenweise geradezu schlecht. Der gewöhnlich einheitlich daherflutende Tonstrom war in zwei getrennt fliessende Bäche gespalten, von denen jeder der Hauptfluss sein wollte und keiner es sein konnte. Wenn ein Maler irgendwo sein Violett hingesetzt, darf keiner kommen und es in Rot und Blau zerlegen. Wenn ein Bildner die einer Nische zugewandte Rückseite einer Statue nicht ausführte, sondern roh liess, so darf man nicht hinterher ein Drehgestell für diese Figur anschaffen. Von den Instrumentalstücken wurde das strahlende Vorspiel zum dritten Akte am meisten durch das gedeckte Orchester tangiert. Es klang — wie bei der starken Besetzung nicht anders möglich — stark, rau-

schend und gewaltig. Aber der helle Jubel der aufschwirrenden Geigen, das Dröhnen der Blechbläser, das Tuscheln der Cinellen hatte etwas vornehm Gedämpftes. Der letzte Glanz fehlte. Höre ich das Stück im Wiener Opernhause, so nehme ich gleichsam Teil an dem „prächtigen Rauschen des Hochzeitsmarsches". Hier schaue ich durch gemalte Glasfenster in den Saal, sehe und höre vieles, aber nicht alles.

Konnte man bei der Bayreuther Darstellung des „Lohengrin" nun nicht übersehen, dass das rein musikalische hie und da Schaden genommen, so musste man dem scenischen gegenüber oftmals alle kritischen Segel einziehen. Ist man auch nicht durchweg mit allem einverstanden, und ist einiges leicht anfechtbar, so muss man doch einräumen, dass alles so reif überdacht, mit solchem tiefen Kunstverständnis angepackt wurde, dass es nicht nur genug des Anregenden, sondern des Bewunderungswürdigen bietet.

Man hatte sich hier, als man daran ging, den „Lohengrin" zu inscenieren, von vornherein auf den streng historischen Standpunkt gestellt und durch die Vorschrift Wagners „die Handlung spiele in Antwerpen: erste Hälfte des X. Jahrhunderts" einen sicheren, wenn auch theaterungewohnten Boden gewonnen. Der übliche „Lohengrin" spielt mehr in den Trachten aus der Zeit der Kreuzfahrer und die brabantischen und sächsischen Edlen sind als lauter reiche Leute gedacht, die sich den Luxus eleganter Rüstungen u. dergl. leisten können. Wenn hier der Vorhang sich teilt, erblickt man eine wesentlich ein-

facher kostümierte Schar, die zu Füssen König Heinrichs, in der tief nach rückwärts verlaufenden „Aue am Ufer der Schelde“ sich aufgestellt. Da umgeben keine blitzenden Rüstungen die Leiber der Männer, sondern die meisten sind mit Waffenröcken aus Stoff, Kollern aus Leder u. dergl. bekleidet, statt prunkender Helme tragen sie Sturmhauben, auch eine Art phrygischer Mützen aus Eisen, einzelne, offenbar „altmodisch“ Gekleidete, haben Helme mit Tierhörnern, in den Händen halten sie die kurzen, breiten „Sachsenschwerter“. In diesen, sowie in manchen Kleidungsstücken sind römische Nachklänge nicht zu übersehen. Im letzten Hintergrunde sind Edelbauern, Hörige und Trossknechte in härenen Gewändern zu bemerken. König Heinrich selbst ist prunklos gekleidet, sein roter Bart ist lang und schmal — man muss unwillkürlich an Barbarossa denken — er sitzt auf einer romanisch gezierten, einfachen Steinbank, an deren vier Ecken Schwerter und Dolche senkrecht in die Erde gestossen sind, ein deutliches „Bis hieher und nicht weiter“. Dass es altersgeweihter Boden ist, auf dem der König Gericht hält, zeigt der Runenstein hinter der Bank und die sich darüber ausbreitende „Gerichtseiche“. Diese Eiche ist nun eines von den schwachen Inventarstücken der Bayreuther Bühne. Sie ist, altem Theaterbrauche folgend, wenn auch überaus schön, doch nur auf flache Leinwand gemalt. Die Folge davon ist, dass die um die Eiche Gruppierten oder dort Spielenden die räumliche Ausdehnung derselben nicht respektieren und, statt v o r oder h i n t e r der

Eiche, in ihr stehen und agieren. Ein plastisch ausgeführter Stamm mit deutlich in die Erde verlaufenden Wurzeln würde mit einem Schlage diesen Fehler beheben und auch Ortrud im letzten Akte vor der Unmöglichkeit bewahren, dass sie bei Lohengrins Abfahrt geradezu mitten aus der Eiche heraus auf die Bühne tritt. Das ist zuviel der Zauberei.

Das übrige Bild ist ungefähr so aufgestellt, wie sonst üblich. Es fällt nur die einfachere Tracht Telramunds und der Umstand auf, dass Ortrud blond ist und ihr Haar in sehr origineller (wohl friesischer) Weise zu einer kronenartigen Form zusammengefasst hat. Im Verkehr des Königs mit den Edlen herrscht — man merkt es schon bei der ersten Ansprache — ein mehr patriarchalischer Ton, der die Empfindung, Heinrich sei der erwählte König der Deutschen, das geliebte Haupt einer Völkerfamilie, stets wach erhält. Das Auftreten Elsas ist leider ebenso, wie auf den übrigen deutschen Bühnen. Nach Heinrichs Worten: „Ruft die Beklagte her", ist es nicht deutlich genug gezeigt, wie etliche Männer abgehen, um Elsa zu holen, auch tritt der von Wagner vorgeschriebene „lange Zug ihrer Frauen" gar zu militärisch in Reihen zu vieren auf. Eine freiere, willkürlichere Auftrittsordnung würde der Natürlichkeit besser Rechnung tragen und der Bildwirkung sehr zu statten kommen. Vortrefflich war das Spiel Elsas festgestellt worden. Sie wurde nicht als mondsüchtige, fade Jungfrau, sondern als — gegebenenfalls — heftig

empfindendes Weib aufgefasst, und schon in ihrer ersten Scene — als sie bei Heinrichs Frage: „Ist die Klage dir bekannt, die schwer hier wider dich erhoben?“ nach einem Blick auf Telramund heftig erbebte — wusste man, dass hier kein Opferlamm, sondern eine, wenn auch nur mit weiblicher Tugend und weiblichem Liebreiz bewehrte Streiterin auf den Plan trat. Diese rasche Bewegung, der im Verlaufe des Stückes noch viele ähnliche folgten, zeigte von innerlicher — nur momentan von der Grösse der drohenden Gefahr zurückgedrängter — Festigkeit, die der ganzen Gestalt mehr Halt und Kern verlieh, als bisher in diesem Punkte üblich. — Zu dem Gebet der Frauen eilten diese rasch in den Vordergrund, wie um ihrer Herrin beizustehen in ihrer Not. Ein feiner Zug, der die Anteilnahme des Frauenchores besser motiviert. Als nun der ganz einfache hölzerne Kahn mit Lohengrin erscheint und alles dem Hintergrunde zudrängt, bleibt Elsa fast ganz allein in malerischer Pose, in tiefer Begeisterung im Vordergrunde knien — es ist, als wäre es ihr vergönnt, mit geistigem Auge den Erwählten ihrer Seele zu sehen, den alle anderen nur mit den leiblichen Augen aufzufassen vermögen. Endlich wendet auch sie sich nach dem Helden, bleibt aber wie in tiefer Befriedigung nahe dem König stehen; kaum ein paar Schritte nähert sie sich dem Ersehnten. Sie, die so lange geharrt, harrt nun leicht diese kurze Weile. Lohengrin hat sein Lied an den Schwan, fast ehrfurchtsvoll gegen diesen gebeugt, gesungen. Er ist in silberner Kettengliederrüstung und hat den

bisherigen Goldfisch-Charakter unserer Lohengrine völlig abgestreift. Nur sein Helm glänzt, alles andere ist fast matt. Als er vorschreitet, geht er mit fest prüfendem Blicke die Reihen der Krieger entlang, einen Augenblick misst er Telramund, dann tritt er vor den König. Alles einfach und feierlich, ohne jeglichen Tenoristenschwung. Zu Elsa redet er weich und freundlich; man fühlt es deutlich, derselbe, der als Ritter zu den Rittern kam, kommt zu dem Weibe als liebender Mann. Die Worte Elsas: „Dir geb' ich alles, was ich bin" wurden von dieser in rührendem Decrescendo gesungen. Die Vielgeprüfte sank unter der Last ihres eigenen Glückes fast in sich zusammen und sagt' es leise dem Geliebten, dass sie ihm alles gebe, was sie zu geben hat. Das war schön und echt weiblich. Das Gewaltigste, was die Frau in ihrem ganzen Leben sagt, sagt sie ja doch nur mit einem Blicke, einem Kusse, mit einem, kaum dem Einzigen vernehmlichen Worte. . . .

Ehe nun Lohengrin verkündigt: „Frei aller Schuld ist Elsa von Brabant!" geleitet (nach Wagners Vorschrift) Lohengrin Elsa zum Könige und übergibt sie seiner Huld. Diese Bemerkung hat Frau Wagner verleitet, einen bedenklichen Fehler zu begehen, indem sie Elsa neben König Heinrich auf der Steinbank Platz nehmen lässt. Dass sieht sehr lieblich aus, verstösst aber gegen den Begriff des Gerichts, ist offene Parteinahme, die selbst mit der grossen Verehrung, die die Frau im deutschen Altertum und Mittelalter genoss, nicht zu rechtfertigen ist.

Der Kampf der beiden Ritter wurde hier nun im raschesten Tempo ausgeführt; bald ist Telramund niedergestreckt, er fällt nach vorne auf beide Knie und legt sich, wie ein Fechter, der den Todesstoss erwartet, seinem Ueberwältiger zurecht. — Während des nun folgenden jubelnden Ensembles, das sich — wie alle Chorpartien — durch reiches, warmes Leben auszeichnete, umkreisten einmal die Ritter paarweise und in gleichem Schritte die beglückten Liebenden. Der Gleichschritt — eine vom „alten Dessauer" zuerst angewandte, durchaus moderne Erfindung — stört da ungemein! Es kommt etwas so neuartig Soldatisches in dieses Ritterwesen, dessen äussere Formen gewiss durchwegs von altdeutschen und römischen Bräuchen beeinflusst waren. Und diese wussten sicherlich nichts vom gleichen Schritte.

Ein sehr schöner Effekt schliesst den ersten Akt. Als Lohengrin und Elsa „auf des Königs Schild" weggetragen werden, schwingen junge Krieger im Hintergrunde rasch herbeigeschaffte Bäume und Zweige. Ein überaus festlicher Anblick. Schade, dass man sieht, wie diese grünen Reiser aus der Coulisse geholt werden. Man müsste sie auf der Bühne abbrechen sehen. Auch hat es befremdet, dass der Zug, der sich zum Abgehen anschickte, plötzlich stockte und nach alter Theatermanier etwas „Tableau gemacht" wurde.

Der Erfolg dieses ersten Aktes war ein voller. Enthusiastischer Applaus durchbrauste den weiten Saal, und nachdem sich das Theater geleert,

nachdem alles im Sonnenscheine auf der Plattform des Festspielhügels durcheinanderwogte, machte sich die Bewunderung des vielen Schönen, das man miterlebt, in fast stürmischer Weise Luft. Es gab ein Debattieren, an dem jeder und jede teilnahm. „Lohengrin“ ist heute die populärste Oper, und von dieser versteht ja wirklich fast jedermann etwas.

Das dekorative Bild des zweiten Aktes ist der allgemeinen Anordnung nach etwa wie in Wien, wie überall, die Architektur aber aufs raffinierteste im frühromanischen Stile durchgebildet, jedes Kapitäl, jedes Erkerchen, jede in die Mauer eingelassene Steintafel passt zum Ganzen, vervollständigt die malerische Wirkung. Sehr vorteilhaft ist es, dass der ganzen Frauenwohnung (Kemnate) entlang — also links — ein zum Teile gedeckter Gang, eine Galerie ausgeführt ist; diese gestattet Elsa während der Soloscene eine freiere Bewegung als die bei vielen Bühnen üblichen Balkons.

Das Duett zwischen Ortrud und Telramund bot ausser schärfster Hervorhebung deklamatorischer und schauspielerischer Accente nichts neues. Nur am Schlusse, als die beiden in Oktaven ihre Strophe singen: „Der Rache Werk sei nun beschworen“ fiel eine eigentümliche Nuance auf: b e i d e sassen auf den Vorstufen des Münsters. Das sieht nicht gut aus und verdient kaum Nachahmung. Umsomehr kann die Art wie Elsas Gesang „Euch Lüften“ gebracht wurde, als unübertreffliches Muster empfohlen werden. Elsa trat aus einem innen e r l e u c h t e t e n Gemache

auf die Galerie, nur wenig übergossen von mildem Mondlichte. Ganz leise, frei von jedem Bestreben, da eine „Arie", ein Solostück singen zu wollen, haucht sie die liebliche Melodie vor sich hin — kein lauter Ton beleidigt, entheiligt die Stille dieser letzten Mädchen-Nacht. . . . Die Schlussworte „Wollt' Kühlung nun gewähren der Wang', in Lieb erglüht" versanken in immer langsameres Tempo, was einen überaus rührenden Eindruck hervorbrachte. Die Musik kann ja nicht, wie die Architektur, mit Raum und Wert Luxus treiben; das Objekt ihres Luxus ist die Zeit. Daher die grosse Wirkung eines gutangebrachten Ritardandos, die Macht eines schönen, vollblütigen Adagios.

In der stummen Scene zwischen Elsa und Ortrud vor dem Betreten des Palastes wurde unseres Dafürhaltens zu dick aufgetragen. Dieses immerwährende Unterwürfigthun Ortruds wirkte nahezu komisch und hätte auch der naivsten Elsa als plumpes Spiel auffallen müssen. Das Anbrechen des Tages, das langsam sich steigernde Leben und Treiben im Burghofe scheint mir in Wien weit besser zu sein als hier. Es werden da nur ein paar Krüge beim Brunnen gefüllt, einige Bündel Heu und Stroh in den Stall getragen und dann beginnt wieder das eigentliche Stück. Die „Edlen und Mannen" erledigen ihre Chorgesänge unter lebhaften Bewegungen, die aber an Natürlichkeit und Einfachheit noch einige Aufbesserung vertrügen. Namentlich wäre es wichtig, und sei es auch gegen die Vorschrift Wagners, den Heerrufer mitten unter die Männer

herabschreiten zu lassen, denn sobald dieser eines seiner drei Gesätze von der Treppe des Palas aus singt, ist der Chor gezwungen, jedesmal sich ihm zu nach dem Hintergrunde und darnach wieder gegen das Publikum zu wenden. Sehr effektvoll war die Chorstrophe „Treu sind wir unterthan dem Schützer von Brabant" arrangiert. Laut jubeln es die Ritter, die Hände wie zum Schwur emporstreckend, zum ersten Stockwerke der Burg hinauf. Uns hat nur befremdet, dass das nach links hin, also gegen die Frauenwohnung zu, geschah, während Lohengrin doch im Hintergrundtrakte wohnend angenommen werden muss. Da musste wohl die Korrektheit vor dem praktischen Bedürfnisse weichen. Man konnte diesen begeisterten Anruf nicht wieder in den Hintergrund singen lassen, ohne ihn aller Wirkung zu berauben. Ein nochmaliger — wieder paarweiser, gleichschrittiger — Umzug der „Mannen" erinnerte zu sehr an ähnliche studentische Unternehmungen, an die man um so mehr denken musste, als die meisten der Chorsänger niedere farbige Kappen als Kopfbedeckung trugen. Der Brautzug, den wir in musikalischer Richtung bereits besprochen, brachte eine Anzahl wundervoll schöner Kostüme, hat aber durch das gar zu langsame Tempo des Einherschreitens im ganzen einen starren Eindruck gemacht. Es ward fast wohlthätig empfunden, als Ortrud mit ihren scharfen höhnischen Worten die kalte Grandezza ins Wanken brachte. Noch lebendiger wurde das Bild, als Telramund aus dem Münster trat, die Frauen — Elsa ausgenommen — in den Hinter-

grund flohen, und der Geächtete mit stürmischem Wort und wilder Geberde, gleich einem Volksredner, für seine verlorene Sache zu streiten wagte. Lohengrin steht während dessen mit zum Himmel gewandten Augen und schlaff herabhängenden Armen regungslos im Vordergrunde. Er scheint den Hagel von Schmähungen im Andenken an jenen einen, der die Leiden einer ganzen Welt getragen, nicht hören zu wollen, jedenfalls aber zu verachten. Glaubt er sich doch Elsas Herzen völlig sicher . . . Mit engelgleicher Milde — in ihm kreist das Blut seines Vaters Parsifal — verweist er Elsa den Verkehr mit den zwei Verworfenen, er richtet die schon Umgarnte liebevoll auf — mit umflortem Blicke schreitet er neben seiner Braut und dem Könige in das Münster. Dass sich knapp vor diesem Schlusse der Zug förmlich nochmal von der Tiefe der Bühne her entwickelte, erschien uns — als Wiederholung — nicht gerade vorteilhaft.

Das Brautgemach des dritten Aktes ist von feinstem Geschmacke. Im ganzen romanisch, mit vielen byzantinischen Heiligenmosaiken geschmückt, von einer, auf einem riesigen antikisierenden Leuchter aufgesteckten Kerze matt erhellt. Das Brautlied — wundervoll intoniert und nuanciert — erklingt. Der Zug tritt auf. Alles wie sonst. Nur die eigentümliche, von acht Frauen gesungene Stelle „Wie Gott Euch selig weihte“ wird ganz ungewöhnlich und überaus schön gebracht. Die Frauen schreiten mit erhobener rechter Hand um das Brautpaar und singen und raunen ihren Spruch in geheimnisvoller

Weise. Es klang wie aus heidnischer Vorzeit herüber . . . Im Liebesduette zeigte sich — sehr sinngemäss — Lohengrin schon weit früher, als es die meisten Darsteller zu markieren für gut finden, von trüben Ahnungen erfüllt . . . Endlich bricht das Verhängnis herein, neben der Leiche des erschlagenen Telramund fällt halb entseelt die ärmste Frau zu Boden — eine lange, lange Pause und Lohengrin spricht, allein aufrecht stehend, die Worte: „Weh'! Nun ist all' unser Glück dahin."

Dieses lange, bange Schweigen, dieser einzige Ausdruck wortlosen, tiefsten Schmerzes ist von erschütternder Wirkung.

Nach der Verwandlung zeigt sich dieselbe Dekoration, wie im ersten Akte, alles aber in glühendes Morgenlicht getaucht. Eine Meisterleistung der theatralischen Mal- und Beleuchtungstechnik. — Des Königs Steinbank ist diesmal von einem Baldachin überdeckt. Warum? — Die Eiche gab während des mittägigen Gottesgerichtes im ersten Akte Schatten genug, sie müsste am frühen Morgen auch hinreichend Kühlung schaffen. — Der Aufzug der „Fähnlein" des brabantischen Heerbannes ist lebhaft arrangiert, würde aber noch gewinnen, wenn die Heerhornbläser auf der Bühne erschienen. Wenn ein Edler erscheint, müsste sein musikalischer Adlatus mit ihm auftreten. Nun erscheint der Heerrufer mit der Königsstandarte, ihm folgen eine ganze Schar von Reisigen mit kleinen Fähnlein und umgeben des Königs Sitz, den Hintergrund füllt der sächsische Heerbann. Statt un Fahnen,

schart sich dieser um plastische, polychromierte Bildwerke: Lindwürmer, ungeheuerliche Vögel, gewaltige Adlerflügel u. s. w., die auf langen Stangen getragen werden. Tiefen Eindruck machte in den nun folgenden Scenen die Haltung der kaum je ganz aus der Ohnmacht sich aufrichtenden Elsa. Ein Bild tiefster Zerknirschung und Reue. Nur einmal rafft sie sich auf und fleht den scheidenden Gatten auf den Knien an, zu bleiben — die Scene fällt leider meistens weg — da erscheint ein letztes Mal ihre Verderberin — deren Hohn den Gralsritter antreibt, den jungen Gottfried von Brabant zu entzaubern und seiner Schwester zuzuführen. Auf unseren Bühnen läuft dieser Gottfried meist ganz familiär und etwas kokett auf Elsa zu. Hier that man das Gegenteil. Der Knabe musste schnurgerade aus einer Pagenschule oder dergleichen kommen, denn er schritt höfisch-stramm auf den König zu, machte seine Verbeugung, dann grüsste er die Edlen tief und gründlich, endlich ging er Elsa entgegen... Das ist steif, zu sehr stilisiert und vor allem menschlich undenkbar. Gewiss, dem König gebührt der erste Gruss! Aber dann mit Windeseile in die Arme der Schwester!

„Lohengrin" wurde in Bayreuth ohne „Striche" aufgeführt. Die Wirkung wurde durch diesen Umstand (mit wenigen Ausnahmen) kaum gefördert, wenn auch die Verständlichkeit einzelner Partien, so z. B. der Vorgänge im letzten Finale, nicht unbedeutend gewann. Die böse, vielverlästerte Theaterpraxis hat aber doch — wie man jetzt ganz gut sehen kann — fast nur Län-

g e n entfernt und so dem Gesamteindruck g e - n ü t z t. Am wenigsten wurde seit jeher im ersten Akte gestrichen, am meisten im dritten. Daher kam der erste Akt auch hier zur besten Geltung, der dritte zu weit schwächerer. Die Handlung soll gegen Schluss eher schneller fortschreiten. Hier wird sie durch die umständlichen Auseinandersetzungen auf der Bühne zu sehr aufgehalten und verliert die nötige Straffheit. Trotz der „aufgemachten“ Striche war die Länge der Akte keine unmässige. Der erste Akt dauerte eine Stunde und 11 Minuten, der zweite eine Stunde und 26 Minuten, der dritte eine Stunde und 10 Minuten, Zahlen, die nur durch sehr beflügelte Tempi — M o t t l dirigierte die Vorstellung — erreicht werden konnten. Wir wüssten bei offener Scene auch nicht ein einziges Tempo, das wir irgendwie anders wünschen könnten. Nur mit dem Vorspiel konnten wir uns absolut nicht befreunden. Dieses Stück dauerte hier volle 13 Minuten, fast nochmal so lang, als etwa in Wien, wo doch auch ein Wagner-Kenner — Hans Richter — am Pult sitzt. Hier mussten wir von einem Melodieton zum nächsten gleichsam mit dem Fernrohr gucken; man verlor die Uebersicht und damit den besten Teil des Genusses.

Nachdem wir im bisherigen das principielle der hiesigen „Lohengrin“-Aufführung besprochen, müssen wir noch berichten, inwieweit das Gewollte in die Wirklichkeit übersetzt wurde, inwieferne die Sänger im stande waren, im Typus aufzugehen. Durchweg war das Bestreben, dramatisch nicht aus der Schule zu schwätzen, deut-

lich bemerkbar. Es wurde von den Darstellern nie der Handlung vorgegriffen, man konnte es an tausend Details sehen, dass die Ausführenden das weiter folgende der Handlung selbst als etwas durchaus Neues zum ersten Male erfahren mussten. Das drückte dem Ganzen den Stempel der Natürlichkeit auf. Nur ein Beispiel, das mir eben einfällt. Als Elsa im zweiten Akt plötzlich in stiller Nacht ihren Namen rufen hört, sieht sie nicht sogleich auf den ihr aus den Proben wohlbekannten Platz, wo Ortrud sitzt, sie späht mit forschendem Auge durch den weiten Burghof und erst bei der zweiten Anrufung schält sich ihr aus dem Düster die Gestalt der auf der Erde kauernden Ortrud los. Solcher Züge liessen sich unzählige anführen. Sie alle zusammen erst geben ein Ganzes und gewährleisten dessen möglichste Lebenswahrheit.

Von den Darstellern ist nur einer ganz auf der Höhe seiner Aufgabe gestanden: unser Grengg, der mit seinem König Heinrich ein herrliches Bild germanischer Kraft und Ritterlichkeit bot. Ihm zunächst ist Fräulein Nordica, eine tüchtige amerikanische Sängerin, zu nennen, die der Elsa so weit gerecht wurde, als es eine äusserst intelligente, gesanglich sehr versierte, dabei aber etwas kühle Künstlerin mit allerbestem Willen imstande ist. Einzelnes, so das Lied an die Lüfte, war unvergleichlich schön, dem Ganzen fehlte aber der Reiz, der Zauber der Persönlichkeit.

Als Lohengrin sprang für den erkrankten van Dyck Herr Gerhäuser ein, ein noch sehr

junger Sänger von allerbesten Anlagen, aber nicht hinreichender Ausdauer und unzulänglicher gesanglicher Fertigkeit. Am besten, was er gab, erkannte man das, was er hier gelernt. Er hat aber auch viel Gutes und Seltenes mitgebracht; hübsche Stimme, edle Erscheinung und — Poesie. — Die Ortrud Fräulein Bremas (Engländerin) war in mancher Einzelheit gelungen, fast durchwegs aber durch Uebertreibungen im Spiel bis an die letzte Grenze des ernsthaft Zulässigen getrieben. Sie ritt den wohlbekannten alten Intriganten-Schimmel. Herr Popovici aus Prag (ein Kroate) gab den Telramund sehr wirkungsvoll als altdeutschen Wildfang, als einen sich in seiner eigenen blinden Leidenschaft Berauschenden. Der Heerrufer des Herrn Bachmann verdient volles Lob. Die Chöre waren unübertrefflich studiert, konnten aber, da von dem Klange des verdeckten Orchester fast gar nichts auf der Bühne zu hören ist, nicht korrekt intonieren. Es gab daher einige bedenkliche diesbezügliche Differenzen und etliche empfindliche Taktschwankungen. An schwerer zu entschuldigenden tonlichen Unreinheiten litten auch die Trompeter auf der Bühne. Das Orchester bot, bis auf einige kleine Mängel, eine Leistung ersten Ranges.

Den vielen Vertretern auswärtiger Bühnen, die hier durch ihre — Abwesenheit glänzten, können wir, nachdem wir den Bayreuther „Lohengrin“ gesehen, nur zurufen: „Prüfet alles und das beste behaltet.“

Juli 1894.



## „Im Brunnen."

(Komische Oper in einem Akte von Sabina. Musik von Wilh. Blodek. — Erste deutsche Aufführung in Wien, am Theater a. d. Wien, am 7. September 1894.)

Nachdem wir auf der Musik-Ausstellung Smetana, den Schöpfer der böhmischen Nationaloper kennen und schätzen gelernt, wurde uns letzthin im Wiedener Theater Gelegenheit geboten, das Hauptwerk eines seiner liebenswürdigsten Nachfolger, W. Blodek, zu hören. Dieser letztere verhält sich zu Smetana ungefähr wie Kreutzer zu C. M. v. Weber. Ein freundliches, trauliches Licht neben einer Flamme. Blodeks Talent hat, so wie jenes C. Kreutzers, die Eigenschaft, angenehm zu erwärmen, ohne gerade hinzureissen, zu begeistern. Dabei ist alles, was dies Talent erzielt, ohne Ueberspannung der eigenen Kräfte, ohne alle Grossmannssucht, anspruchslos, also mit voller künstlerischer Ehrlichkeit geschaffen und daher durchaus erquicklich.

Blodek (geboren 1834, gest. 1874) hat sich den Bahnen Smetanas insoferne angeschlossen, als er nationale Anklänge eher suchte als vermied; der reicheren Mittel des grossen böhmischen Meisters bedient er sich nirgends. Seine Oper „Im Brunnen" mit ihren knappen, meist

sich nur unweit von der Liedform entfernenden Konstruktionen ist weit eher ein Singspiel als eine Oper. Nur die Ouverture holt weiter aus, aber nicht zu ihrem Vorteile. Das etwas pedantische „Durchführen“ der Motive schmeckt nach der Orgelschule, überhaupt nach Schulstaub. Nachdem sich aber der Vorhang hebt, folgt ein hübsches Stück dem anderen, und der einzige Vorwurf, den man diesen Nummern gegenüber erheben könnte, ist der, dass sich alle untereinander zu ähnlich sehen. Immer dieselbe stille Freundlichkeit, immer dieselbe rundliche Melodik, dieselbe, etwas bequeme Rhythmik. Nur die lustigen Gesänge eines von der Liebe nicht gar zu begünstigten Bauers heben sich vorteilhaft ab. Schade, dass Blodek durch seinen frühen Tod verhindert wurde, die humoristische Seite, gewiss also die eigentliche Stärke seines Talentes, zu höherer Reife und Fruchtbarkeit zu bringen.

Der Text zu „Im Brunnen“ rührt von Sabina her, dem Librettisten der „Verkauften Braut“. Wie in jenem Meisterwerke, ist auch hier die komische Figur die beste, jene des Pechvogels Peter, eines nahen Verwandten des prächtigen Heiratsvermittlers Kezal. Er belebt die Handlung und hat auch den Komponisten bei der Arbeit auffallend belebt.

Die „Fabel“ der Oper ist einfach genug. Anna, eine Dorfschöne, wird von einem ledigen Konrad (Tenor) und einem Witwer Peter (Bass-Buffo) geliebt. Trotzdem die Mutter Annas den Wunsch hegt, dass das Mädchen den Witwer ehelichen möge, wird jedem älteren Opernbesucher

schon aus dem Namen klar, wer die Braut heimführt. Wenn ein Konrad und ein Peter einander gegenüberstehen, kann nur der Konrad siegen. So auch hier. Anna scheint bei ihrem Herzen nicht genügende Auskunft über ihre eigenen Wünsche zu erhalten und begiebt sich zum Zwecke der Klärung der Situation zu einer, im Geruche einer verlässlichen Wahrsagerin stehenden Alten, Liese genannt. Diese giebt Anna den Rat, in der Johannisnacht in den ortsüblichen Zauberbrunnen zu blicken, da werde sie das Bild ihres „Zukünftigen" sehen. Beide Liebhaber hören dieses Rezept mit an. Es ist nun natürlich, dass beide auf die Idee kommen, auf einen Ast des über dem Zauberbrunnen befindlichen Baumes zu steigen, damit Anna das Spiegelbild des oben Sitzenden erblicke. Der dicke Witwer ist der erste oben; aber er hat einen zu dünnen Ast erwischt und plumpst ins Wasser. Konrad, der nach ihm den Baum besteigt, ist vorsichtiger, erlebt aber das Missgeschick, dass Anna, als sie ihren Blick in die Tiefe wirft, nicht sein Bild, sondern den leibhaftigen Peter erblickt, der eben pudelnass in die Höhe klettert. Nachdem der Aermste noch von allen herzugekommenen Dorfmädchen gründlich ausgelacht wird, verlässt er den Schauplatz und Anna bekommt ihren Konrad. Die Stelle einer Verwicklung nimmt wie in mehreren böhmischen Opern ein harmloser Ulk ein, dramatische Spannung ist in dem ganzen Textbuche nirgends vorhanden. Trotzdem unterhält das Stückchen in bescheidenem Maasse und dürfte nur in grösseren Schauspielhäusern „fehl am Ort"

sein. Ein gutes Dilettantentheater wäre der richtige Boden für Blodeks „Im Brunnen“. Da die vier Hauptrollen gerade unter die Stimmen eines gemischten Quartetts verteilt sind und die Chöre eine stärkere Besetzung kaum nötig haben, würde die kleine Oper in Vereinsaufführungen eher gewinnen als verlieren. Der Prunk-Rahmen einer modernen Bühne ist zu gross für diese theatralische Filigranarbeit.



## Iphigenia in Aulis.

(Von Ch. W. Glück; nach R. Wagners Bearbeitung vom Jahre 1847. Neustudiert und inscenierte; aufgeführt in der Wiener Hofoper am 22. September 1894.)

Glucks „Iphigenie in Aulis", die am 19. April 1774 in Paris unter des Meisters Leitung ihre Première erlebte und als Hauptstreitobjekt im Kampfe der Piccinisten und Gluckisten figurierte, wurde nach langer Pause im Hofoperntheater neu studiert und insceniert wieder gegeben. Es war erst die 28. hiesige Aufführung dieses Werkes, das vom 14. Dezember 1808 bis 15. Februar 1869 nur fünfundzwanzigmal, Ende 1874 noch zweimal im Repertoire erschien. Eine „Zugoper" war die aulische „Iphigenie" in Wien also wohl nie. In Paris, dem eigentlichen Heimatsboden der späteren Gluckschen Reform-Opern, war der Erfolg ein gewaltiger, in Berlin strebte Spontini unablässig darnach, diese Iphigenie, sowie die anderen Hauptwerke des „Lessing der Musik", auf der Bühne lebendig zu erhalten, in Dresden war späterhin kein geringerer als Richard Wagner in derselben Absicht thätig. Auch mit leidlichem Erfolge. Er selbst berichtet,

dass „Iphigenie in Aulis“ in Dresden „den populärsten, das heisst am wenigsten affektierten Erfolg unter allen Gluckschen Opern“ errungen habe. Diese mehr als durchsichtige Stelle (aus Richard Wagners Aufsatz: Glucks Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“, 1854) giebt zu denken. Lässt sie doch deutlich erkennen, dass schon vor nahezu 50 Jahren der Erfolg Gluckscher Werke meist ein affektierter war. Wir modernste Menschen können uns also, falls wir uns in einer der Opern des grossen, alten Meisters hier und da der Langweile nicht erwehren können, getrost auf unsere Grossväter berufen, denen es offenbar auch schon ähnlich ergangen.

Trotzdem ist auch heute noch die Wiederaufführung einer Gluckschen Oper Anlass zu vielfachen Kontroversen. Die einen schreien Zeter, dass man ihnen diese Meisterwerke so hartnäckig vorenthält, andere gestehen unumwunden, dass ihnen dieselben keinen oder nur einen geringen Eindruck machen. Man kann bekanntermassen in der Seele eines anderen nie mit voller Sicherheit lesen, und so muss man sowohl den angeblich Begeisterten, sowie den Gelangweilten aufs Wort glauben. Was aber der grösste Herz- und Nierenerforscher nicht zu ergründen vermag, das sagt mit grösster Deutlichkeit die — Kassa des Theaters. Es ist gewiss recht nüchtern, von dergleichen zu reden, aber Angebot und Nachfrage entscheiden auch auf dem Gebiete der Kunst, und da die vor den Augen des Kassiers auflaufende Einnahmssumme alles verrät, was das Publikum aus Respektsgründen nicht auszusprechen wagt,

so mag denn hier kurz einmal auch davon die Rede sein.

Wofür zahlt das Publikum? Für dasjenige, was es zu sehen wünscht. Das ist nicht immer gerade das allerbeste, aber im Grunde genommen hat den Bestrebungen der besten niemals der finanzielle Beifall des Publikums gefehlt. Als „Figaro", „Don Juan" und „Die Zauberflöte" neu waren, gab es volle Häuser und heute noch, nach hundert Jahren, „ziehen" diese Opern. Mit Lortzings lieblichen Komödien wurden Tausende verdient, Webers „Freischütz" hat bis auf den heutigen Tag seinen materiellen Wert so wenig wie seinen künstlerischen eingebüsst, Richard Wagners Meisterwerke haben stets gewaltige Summen eingebracht und bringen sie noch heute ein. Daneben ist freilich auch ein Nessler mit seinem jämmerlichen „Trompeter" ein reicher Mann geworden, und so manche andere Schleuderarbeit nährte und nährt ihren Mann. — Das war auch zu Zeiten Glucks so und wird stets so bleiben. Das Publikum hat ein Recht auf Abwechslung und dieses Recht lässt sich nicht immer mit Werken allerersten Ranges befriedigen.

Warum will nun Gluck gar nicht mehr „ziehen", warum findet sich nicht eine genügende Menge aufrichtiger Verehrer, um jährlich ein paarmal unser Opernhaus damit zu füllen? Unseres Erachtens, weil die Kunst Glucks im Laufe der Zeiten so weit überholt worden ist, dass seine vor hundert Jahren epochemachenden Werke zum grössten Teile nur mehr ein litterarhistorisches Interesse bieten.

Wie hartherzig apostrophierte doch einmal Platen den Major v. Knebel:

> „Was das Säculum der Gleime
> Sich als klassisch auserkor,
> Klingt uns fast wie Leberreime,
> Lieber, alter Herr Major."

Soll das in der Musik nicht so sein? In der raschlebigeren Kunst? Soll man sich immer an den Errungenschaften einer längst hinter uns liegenden Zeit begeistern? Als Gluck seine Opern schrieb, stand er, wie einst Kolumbus, auf bis dahin unentdecktem Boden, ein Held, ein kühner Neuerer. Nach ihm haben aber, gerade auf dem Gebiete der Oper, Mozart, Weber, Meyerbeer und Richard Wagner so viel Neues, Gewaltiges geleistet, und zwar mit musikalisch weit wertvollerem Materiale, so dass die Werke Glucks ungeheuer überboten erscheinen. Ein nicht durch Verstandesmittel aufgepäppelter Genuss derselben ist daher kaum mehr denkbar. — Der beste Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung ist, wie oben gesagt, das üble Kassa-Ergebnis der Gluckschen Opern. Kaum eine Direktion ist imstande, eine derselben mehr als über ein paar Respektsaufführungen hinaus auf dem Spielplane zu halten. Dasselbe Publikum, das heute noch den Mozartschen und Weberschen Meisterwerken zujubelt, das — auch da zeigte sich die Kassa als gutes Barometer — den „Trompeter" etwa nach Jahresfrist fallen liess, dieses Publikum sieht sich eine „Iphigenia" oder „Armida" ein-, zweimal, aber nicht öfter an. Es betrachtet

mit einem gewissen Interesse dies oder jenes Monument eines überholten Kunststadiums, will aber dann doch wieder von ernstem oder lustigem Spiele gepackt werden. Die Zuhörer Glucks hielten es ebenso; sie liessen die steiferen Arbeiten seiner Vorgänger fallen und hörten sich seine Werke an, weil sie von diesen ergriffen, erschüttert wurden. Wir sollen ebenso ehrlich sein wie unsere Vorfahren, und uns nicht gegenseitig weismachen wollen, dass — von etlichen gewaltigen Stellen abgesehen — die Opern Glucks „Blut ziehen", was ja doch Gluck selbst von der dramatischen Musik forderte.

Und warum sind Glucks Opern veraltet, da uns doch die viel älteren Werke Seb. Bachs entzücken und begeistern? Es mögen da zwei Gründe massgebend sein. Erstens hält Glucks rein musikalische Begabung und Technik keinen Vergleich mit dem Genie und der beispiellosen Kunst Bachs aus, zweitens hat die Kunstform der Oper sich über Gluck hinaus so sehr entwickelt, dass Gluck heutzutage absolut nicht mehr als Vollender, als Erfüller, sondern nur als gewaltiger Anbahner, als Führer in einem längst beigelegten Streite gelten kann, während Bach in einer ganzen Reihe von Formen das überhaupt Erreichbare geleistet hat. Die Schönheit und Innigkeit seiner Cantilenen, die Romantik seiner Sarabanden und Fugenpräludien sind weder von Schubert noch von Chopin übertroffen worden, Beethoven selbst hat die Grösse der Matthäuspassion nur mit seiner 9. Symphonie erreicht.

Gluck zog einst gegen das Arienunwesen sei-

ner Zeit zu Felde; gegen die weit beweglichere reichere Kunstform aber gehalten, die Mozart schuf und Wagner noch weiter entwickelte, erscheint Gluck selbst im Banne seiner Zeit. Wo wir rascheren Gang der Handlung wünschen, stehen seine Figuren ariensingend, duettensingend vor uns. Das Tempo, in dem sich die Ereignisse vollziehen, ist uns ein zu langsames, es weilt manches etwas zu lange und — langweilt daher. Mozart war es, der uns an das rascheste Tempo in den Bühnenvorgängen gewöhnt hat, und daher ist er es, der mit seinem „Don Juan“ und „Figaro“ alle vor ihm dagewesene Opernkunst verdunkelte. Er war es, der Glucks Ideal erreichte. Gluck ist — wenn vielleicht auch noch heute nicht, so doch in absehbarer Zeit — dem Schicksale verfallen, von dem manche andere schöpferische Geister auf dem Gebiete der Oper ereilt wurden. Monteverdi und Scarlatti haben fast ebenso grosse Bedeutung für die Oper, als er. Ihre Namen glänzen noch, ihre Opern sind vergessen. In der Musik gibt es, wie in der Liebe, kein archaistisches Vergnügen.

Es sollte mit all dem bisher gesagten gewiss nicht einer Unterschätzung der ungeheuren Verdienste Glucks das Wort geredet, oder gar — wie es oberflächlich Lesenden vielleicht erscheinen könnte — der Geldsack gegen das Genie ausgespielt werden. Aber wir wagten auszusprechen, was so viele empfinden, wir zeigten, dass es nicht „Verbildung und Verwilderung“ unseres Publikums ist, die die Schuld tragen an dem sinkenden Interesse an Glucks Werken, wir bewie-

sen, dass es eben gerade der Fortschritt in der musikdramatischen Kunst ist, der den Schöpfer dieses Fortschritts langsam, aber stetig von der jetzigen und noch mehr von den nachfolgenden Generationen entfernt. Ein Gegenstand ernsten Studiums für Musikfreunde und besonders für Komponisten wird Gluck auch wohl in Hinkunft bilden. Der Sauerteig, der in unsrem Brote seine Blasen treibt, ist er nicht mehr. Jeder Gebildete soll wissen, wie diese Sachen ausgesehen haben, aber kein Meister, kein Dichter unserer Tage wird an jene Werke anknüpfen.

„Iphigenie in Aulis“ wurde wohl nicht ganz ohne Zusammenhang mit den oben besprochenen Umständen zu wiederholten Malen Bearbeitungen unterzogen. Zur Ouverture, die Richard Wagner „das vollendetste Instrumental-Tonstück von Gluck“ nennt, haben Mozart und Wagner neue Schlüsse geschrieben mit der Absicht, diese Nummer, die im Original gleich in die Oper überleitet, für den Konzertsaal zu gewinnen. Die Oper selbst renovierten Spontini und Richard Wagner, und zwar hat sich letzterer seinerzeit die alte Pariser Partitur-Ausgabe verschafft, um, wie er selbst sagt, nicht „durch einzelne Spontinische Arrangements“ der ihm vorliegenden Berliner Partitur irregeführt zu werden.

Die Urteile über Wagners Bearbeitung fielen ziemlich ungleich aus. Ein angesehener Dresdener Kritiker äusserte sich nach der am 15. Mai 1847 stattgehabten Aufführung sehr wohlgefällig darüber und fand nur das Tempo der Ouverture

unpassend. Robert Schumann schreibt darüber in sein „Theaterbüchlein“: „Richard Wagner hat die Oper in Scene gesetzt; Kostümierung und Dekorationen sehr angemessen. Auch an der Musik hat er hinzugethan; ich glaubt' es hie und da zu hören. Auch den Schluss „Nach Troja“ (am Schlusse des dritten Aktes) hinzugemacht. Dies ist eigentlich unerlaubt. Gluck würde an Richard Wagners Oper vielleicht den umgekehrten Prozess vornehmen — wegnehmen, herausschneiden. Was soll ich über die Oper sagen? Wie lange die Welt steht, solche Musik wird immer wieder einmal zum Vorschein kommen, wird nie alt!“ Schumann hat gewiss recht, wenn er das Hinzuthun für unerlaubt hält. Wagner that es aber mit feinster Kenntnis der Wirkung und daher zum besten des Werkes. Ist es doch bezeichnend, dass gerade die von Richard Wagner am kräftigsten retouchierten Stellen bei der neuerlichen Aufführung am besten wirkten. Wagner war sehr klug. Er wusste, dass er, wollte er der Gluckschen „Iphigenie“ einen „unaffektierten“ Erfolg sichern, gerade im letzten Akte kräftig nachhelfen müsse. Und er half kräftig nach. Gegen Schluss hin wird Wagners Stimme immer vernehmlicher, jene Glucks immer stiller. Das ist nun allerdings nicht Glucks, aber doch ein wirksames Finale und somit giebt sich das Publikum zufrieden. Genaue Leute werden über den Frevel schimpfen und sich über die gute Wirkung freuen. . . .

Zum Schlusse dieser gewiss von mancher Seite als ketzerisch verurteilten Zeilen verpflichte

ich mich, mir von demjenigen, dem „Iphigenie in Aulis“ einen grossen, aufrichtigen, unaffektierten Genuss bereitet hat, die ganze „Messiade“ von Klopstock vorlesen zu lassen. Ich will den betreffenden dann genauestens auf die Schönheit dieses berühmten Gedichtes aufmerksam machen.



## „Mara.“

(Oper in einem Aufzuge. Dichtung von Axel Delmar. Musik von Ferd. Hummel. — Erste Aufführung an der k. k. Hofoper zu Wien am 4. Oktober 1894.)

„Ich erlaube mir, den verehrten Herren Geschäftsfreunden — Theaterdirektoren, Kapellmeistern und Regisseuren — die ergebenste Anzeige zu machen, dass ich mein reichhaltiges Lager an realistischen Opern wegen vorgerückter Saison unter dem Selbstkostenpreise zu veräussern beabsichtige. Bei Abnahme einer grösseren Partie Ware entsprechenden Rabatt. Herkules Blechtöter, Komponist, Ziegenhain, am Holzweg, Nr. 17.“

Lange kann's nicht mehr dauern, und eine derartige Annonce erscheint in irgend einer Zeitung. Die Fabrikation realistischer, veristischer Opern ist zum Geschäft, das Grauen, das Entsetzen zum gangbaren Handelsartikel geworden. Und Deutsche sind es, die einer von Italienern geschaffenen Kunstrichtung ihr grobes Handwerkszeichen aufdrücken. „Erst gab's nur einen Kotzebue, jetzt giebt's ein ganzes Schock“, sang einmal Graf Platen. Man könnte das Verslein heutzutage für Mascagni und seine Nachtreter ummodeln. Die Blutarbeit aber, die der Italiener ga-

lant und reinlich mit dem Stilet besorgt, leistet der schwerfälligere Deutsche mit dem Dreschflegel. Wo der pfiffige — oder geschmackvollere? — Südländer eine in schrankenloser Leidenschaft ausgeübte Schreckensthat vorführt, glaubt der deutsche Nachahmer nicht mehr ohne gründliche, umständliche Erregung des Ekels auskommen zu können.

Hummels „Mara", die wir dieser Tage an der Hofoper zum erstenmal gehört haben, drängt uns alle diese Betrachtungen auf! Es sei ferne von uns, speciell auf den tüchtigen, wenn auch nüchternen Komponisten dieser Oper einen Stein zu werfen. Er hat gewiss in bester Meinung sein Werk geschaffen — ein Schelm, der mehr giebt als er hat — aber gerade seine „Mara" zeigt in krassester Form, wohin der Weg führt, auf dem uns über die Alpen her die Blutopern der Sonzognisten eingeschmuggelt wurden. Joseph Forster hat mit seiner „Rose von Pontevedra" den Anfang gemacht. Aber dieser süddeutsche Musiker besitzt doch noch weit mehr Temperament als der kühle Hummel und macht uns sein Werk — und sei es tausendmal eine Verirrung — dadurch glaubhafter. Der Künstler ist ja doch die feinste Menschenblüte, die ein ganz bestimmter Boden erzeugt, ein ganz bestimmtes Klima zur Reife bringt. In Wien können künstlerische Südfrüchte noch weit eher gedeihen als in Berlin. Und gerade zwei Berliner haben sich zusammengethan, um einmal dem deutschen Publikum gründlich das „Gruseln" zu lehren. Aber sie machen's nicht wie der Praktikus in dem

Märchen, der seinen Zweck mit einem Kübel Wasser und etlichen Fischlein erreicht. Sie überschütten ihre Zuhörer mit einer Flut raffinierter Qualen, in ihrem Füllhorn ist Blut, in dem Blute wimmelt es von Schlangen und Skorpionen.

Mit einem belanglosen Aufschäumen des Orchesters beginnt die Exekution. Der Komponist nennt es — Ouverture. Gegen Ende dieses Stückes fällt ein Schuss, ein abstürzender Geigenlauf malt das Kollern eines Körpers. Der Vorhang geht auf, man sieht Mara, die Frau des Tscherkessen Eddin, auf dem Platze vor ihrem Hause sitzen und mit ihrem Kinde Dimitri „Verstecken spielen". Die Scene ist von überflüssiger Länge und schliesst mit einem Schlummerliede, das in seiner ungeheueren Ausdehnung ganz gut für einen an Schlaflosigkeit leidenden Vierziger ausreichen würde. Aber auch das ist Berechnung: man soll möglichst lange nicht erfahren, welche Bewandtnis es mit dem Schusse hatte, das Idyll soll den folgenden Greuelscenen als Folie dienen. Nachdem Mara den Kleinen in die Hütte gebracht, erscheint mit äusserster Hast hoch oben auf dem Felsenpfad Eddin. Er ist es, der geschossen hat, er ist das Wild, das verfolgt wird. Schrecken, Todesangst malt sich in seinen Zügen — Mara begrüsst ihn jubelnd — bald aber verrät er ihr das Verhängnis — aber nur zum Teil — wer das Opfer seines Schusses geworden, bringt er nicht über die Lippen. Jetzt eilen die Rächer herbei, an ihrer Spitze Djul, Maras Bruder. Eddin verbirgt sich in einem hohlen Baum; derweil suchen die Männer nach dem Verfolgten,

dessen Aufenthalt Mara nicht zu kennen vorgiebt. Auch die Mitteilung, dass Eddin ihren Vater erschossen, macht das Weib nicht wankend. Djul erklärt nun, am kleinen Dimitri die Blutrache üben zu wollen, da verlässt Eddin sein Versteck und stellt sich seinen Feinden, die ihm das Urteil dahin sprechen, dass er lebend von einem Felsen ins Thal gestürzt werden solle. Nun noch ein rührseliger Abschied von Mara, und Eddin wird, gebunden wie ein Opfertier, hinweggeführt. Mara sucht im Gebet Trost. . . . Plötzlich kommt ihr ein verwegener Gedanke . . . ehe die Männer ihren Gatten in die Tiefe schleudern, sendet sie ihm aus seiner eigenen Flinte das todbringende Blei ins Herz. Sie bricht vor Schmerz zusammen und verbirgt das Angesicht in ihren Händen — da tritt Dimitri aus der Hütte und meint, die Mutter wolle wieder mit ihm scherzen. . . . „Kuckuck" ruft er — der Vorhang fällt. Noch nie ist mit den Gefühlen des Publikums ein schonungsloseres Spiel getrieben worden! Alle Empfindungen, die den Kitt der Familie bilden, werden in den 45 Minuten, die diese Oper dauert, auf die Folter gespannt. Der Gatte als Mörder, der Bruder als Rächer des Vaters, das Kind in Gefahr, anstatt des Vaters geopfert zu werden, die Frau vor die Wahl gestellt, den Gatten oder ihr Kind dem Tode auszuliefern, in der Hütte der ahnungslose Kleine, im hohlen Baume der Mann mit all seinen Seelenqualen. . . . Das ist mehr, als die Nerven zu ertragen vermögen. Diese Häufung von krassem stösst ab und um so mehr, als man weder aus der Dichtung

noch aus der Musik die Ueberzeugung gewinnt, dass da — etwa wie in Grabbes „Herzog von Gothland“ — eine übermächtige, unbändige Persönlichkeit den Antrieb zu alledem gab. Librettist, Delmar nennt er sich, und Komponist sind kluge, verständige Leute, die ganz kühl, wie Folterknechte, mit den grässlichsten Werkzeugen hantieren. Sie kommen mir wie wohlsituierte Apotheker vor, die — konzessionsgemäss — ganze Mengen von Giften schön geordnet in ihren Kästen, auf ihren Stellagen bewahren und plötzlich anfangen, damit Missbrauch zu treiben. Wo der weise Arzt mit einem Tropfen Gift, die Heilung fördernd, auslangt, spenden sie es löffelweise, womöglich kannenweise, und ertöten damit das Lebendige. Delmar und Hummel haben zu viel von jenen, in kleinen Dosen heilsamen Mitteln erwischt; das Publikum kam dahinter und fand das Gebotene — ungeniessbar.

Geschicklichkeit darf man keinem der Autoren absprechen. Besonders von dem Librettisten dürfte bei seiner bedeutenden Bühnenkenntnis gutes, oder doch wirksames zu erwarten sein. Aber Umkehr thut dringend not. Der Komponist ist — ein seltener Fall — diesmal der schwächere von beiden. Seine Musik ist lediglich Koulissenmalerei! Praktisch, von fast mehr als nötiger Deutlichkeit, dabei in der Erfindung nicht originell. In der Technik durch den Librettisten gestützt und vor manchem Ungemach bewahrt, begeht Hummel den Fehler, dort vollständig sitzen zu bleiben, wo im Textbuch nur eine kurze Rast vorgesehen ist. An der Stelle, wo die Rächer das

Leben des Kindes fordern, hat der Dichter ein paar Verszeilen eingeschaltet, in denen Mara sich bereit erklärt, dies Opfer zu bringen.... Der Komponist formt daraus einen für die Situation viel zu langen Satz. Die Tscherkessen wollen Eddin fortschleppen und scheinen es — besonders anfänglich — recht eilig mit ihrem Rächergeschäft zu haben; da bemerken sie, dass die Gatten noch ein Duett singen wollen, fassen sich in Geduld und hören zu. Als Eddin bereits weggezerrt ist, beginnt ein heftiges, den Seelenkampf Maras schilderndes Orchesterzwischenspiel, während dessen die beklagenswerte Frau vor einem Marienbilde auf den Knien liegt. Endlich kommt es wie Erleuchtung über sie: sie sieht die Flinte Eddins liegen, und — der Zug der rauhen Männer mit dem Gefangenen erscheint n i c h t, Mara unternimmt auch n i c h t s mit dem Gewehr, sondern — singt ein Gebet an die Jungfrau. Dann erst geschieht, was man viel früher erwartet.

Die neue Oper ist also, wie die meisten der veristischen Stücke, changeant gearbeitet. Sieht man die Sache von der einen Seite, so dominiert der blutrote dramatische Faden, während, von der anderen Seite aus betrachtet, der sanftblaue lyrische vorschlägt. Dies System bringt einen steten Wechsel zwischen Vorwärtseilen und Steckenbleiben, ein fatales ungleichmässiges Tempo in die Oper, das die wirklichen Meister von Gluck an bis auf Wagner nicht gekannt haben.

Gesanglich ist „Mara" unbedeutend, das Or-

chester ist geschickt, aber lärmend behandelt; der Gesang stets durch Horn, Cello oder dergleichen „unterstützt", was auf die Länge ungemein ermüdet.

Der Erfolg der Oper war mässig. Die Verblüffung, die Befremdung erschien weit grösser als der wirkliche Eindruck.



## Cornelius Schut.

(Oper in 3 Akten von L. Illica. Deutsch von L. Hartmann. Musik von Ant. Smareglia. — Erste Aufführung an der k. k. Hofoper in Wien am 23. November 1894.)

Es giebt Künstler, denen ein halber Erfolg mehr nützt, als anderen ein ganzer, die das Meer des Glückes wie einen Kork immer wieder an die Oberfläche treibt, die höchstens etwas untertauchen, nie aber untergehen können. Zu diesen Beneidenswerten gehört Antonio Smareglia, der Autor der neuesten Novität unserer Hofoper „Cornelius Schut". Er hat hier mit seiner Erstlingsoper „Der Vasall von Szigeth" anständige Wirkung gemacht, obwohl manche behaupten, das Werk wäre besser geworden, wenn dem Librettisten ein anderer Komponist, oder dem Komponisten ein anderer Librettist zur Seite gestanden wäre. Man hatte eben an beiden etwas auszusetzen: an Illica — dem Dichter — dass er gar so wild, an Smareglia, dass er gar so mild sei. — Das Werk ging, da es doch hübsches Talent und vortreffliches Können zeigte, über ein paar Bühnen. — Als sich die beiden Autoren zu einem zweiten Werke zusammenthaten, dämpfte Illica die Töne seiner Laute bis zur Sanftheit Smaregliaschen Empfindens herab und schrieb

ihm den Text zu der vorwiegend lyrischen Oper „Cornelius Schut“. Diese wurde in mehreren Städten aufgeführt und „machte“ wenig. Gewichtige Einflüsse bahnten dem Werke den Weg in die Hofoper, die für andere Opern ein Turm mit sieben Pforten ist, wenn auch durchaus kein märchenhafter. Der Eindruck der neuen Oper war wieder recht mässig. Smareglia hat sich aber doch durch zwei kleine Erfolge einen grossen Namen gemacht.

Der Stoff zu „Cornelius Schut“ ist angeblich dem Leben des berühmten niederländischen Malers entnommen. Wenn man in verlässlichen Büchern nachschlägt, kann man sich aber leicht überzeugen, dass auser dem Namen des Titelhelden nicht viel vom historisch Verbürgten in das Textbuch herübergenommen wurde. Schut ist geboren 1597 in Antwerpen und starb daselbst 1654. Er war zweimal vermählt, das erste Mal mit Katharina Gheenssins, die 1637 das Zeitliche segnete, das zweite Mal mit Anastasia Scelliers. Beide Frauen waren wohlhabend, er verdiente viel und konnte daher einen luxuriösen Lebenswandel führen, Landgüter ankaufen (in Hoboken und Berchem), Wagen und Pferde halten. Ein fataler Liebesroman seiner einzigen Tochter aus erster Ehe mit dem leichtsinnigen Melchior de Hase verdüsterte die letzten Lebensjahre des Künstlers, der sich schliesslich ganz aus der Stadt zurückzog. So weit, in allgemeinen Zügen, die Wirklichkeit.

Illica, Smareglias Librettist, gestaltet seinen Schut um vieles romantischer. Erstens lässt

er ihn statt zweier Ehen zwei Liebesverhältnisse eingehen, die er möglichst ignobel löst, zweitens steckt er ihm eine kleine Sammlung faustischer Gedanken und Gefühle in die Tasche, mit denen er von Fall zu Fall litterarisch posiert, zum Schlusse lässt er ihn an chronischer künstlerischer Impotenz und akutem Irrsinn zu Grunde gehen. Trotz all dieses Flitters ist der Schut Illicas ein uninteressanter Bursche. Er redet Poesie und handelt Prosa. Er ist ein Egoist, dem nichts teuer ist, der ein Weib nach dem anderen abstreift, wie die Schlange ihre Haut, ein bombastischer Schwätzer, der beteuert: „Mehr als Lust will ich vom Leben, will wissen das Geheimnis, warum wir denn leben und sterben. . . .“ Ja, wer das an der Brust einer geliebten Frau, wer es in tapferer, unermüdeter Arbeit nicht erfährt, der wird auf diese Fragen keine Antwort bekommen. Und Schut ist vor unseren Augen untreu in der Liebe und sehr faul, was das Malen anlangt. Da berühren wir einen Hauptfehler des Buches. Wir sehen einen wohlgenährten Tenoristen und sollen ihn für den sich in herrlichen Arbeiten erschöpfenden Meister halten. Berühmte Leute, namentlich Dichter und Künstler, sind schlechte Bühnenfiguren; schon fürs Schauspiel, und nun gar für die Oper! Der Hörer ist unfrei, weil er mit gewissen bestimmten Ansprüchen, und zwar Ansprüchen, die mit dem Kunstwerk an sich gar nichts zu thun haben, das Theater betritt; der Schauspieler ist unfrei, weil er gleichsam eine doppelte Maske trägt. Dabei glaubt man all das Gerede von Ruhm u. dgl. nicht, das

solche Persönlichkeiten auf dem Theater wie ein Schatten verfolgt. So auch Cornelius Schut. Bei jeder möglichen Gelegenheit — in jedem Akte einmal — finden sich z. B. verhimmelnde Malerkollegen (wer lacht da?) bei Schut ein, um ihm vorzusagen, was für ein grossartiger Kerl er sei, was er der Mit- und Nachwelt zwar schon geschenkt, wie viel mehr er aber zu leisten noch schuldig sei. Man sieht aber nichts von seinen Arbeiten, und — sähe man etwas, so sagte jedes Kind: Aha, der Theatermaler! Richard Wagner hat die Klippen, die das Auf-die-Bühne-Stellen eines gefeierten Mannes mit sich bringt, in seinen „Meistersingern" mit feinstem Takt umschifft. Sein Sachs ist durch all das bedeutend und sympathisch, was man von ihm hört und sieht. Er zeigt sich als geläuterter, überlegener Geist, als guter, edler Mensch, beweist Schalkhaftigkeit und Humor bei allen möglichen Anlässen. Trüge diese Figur einen anderen Namen, so müsste man sie ebenso lieben. Das ist wohl das wesentliche! Schut bläht sich immer, will immer etwas sein und macht dadurch einen windigen Eindruck.

Illica hat seinen Stoff folgendermassen angeordnet: Im ersten Akt sehen wir die Antwerpener Maler beim Weine. Hals, Teniers, Craesbecke u. s. w. kneipen seelenvergnügt und besprechen allerlei geringfügiges Zeug. Da kommt Gertrud, ein lustiges Mädchen, daher und die Maler reden ihr von ihrem Lieblingsthema, von Schut. Bald erscheint auch dieser und macht Gertrud klar, dass er ihrer überdrüssig sei. Sehr deutlich, aber nicht galant. Das Peinliche dieser,

übrigens in einem Stimmungs-Mittelton gehaltenen Scene liegt darin, dass Schut vor so vielen Leuten mit dem Mädchen seine Herzenssache abthut. Goethe sagt irgendwo: „Sobald man in Gesellschaft ist, nimmt man vom Herzen den Schlüssel ab und steckt ihn in die Tasche; die, welche ihn stecken lassen, sind Dummköpfe". Wie heissen nun gar diejenigen, die ihn jedem aus einer Gesellschaft zur beliebigen Benützung in die Hand drücken? Nur ein ganz brutaler Bengel wird einem Weib, das ihm einst ergeben, vor einer Schar gaffender Männer den Laufpass geben. Diese Handlung setzt Schuts Gemütswert in den Augen des Zuschauers gleich auf ein ziemlich tiefes Niveau herab. Kurz nach dieser Episode begegnet der lockere Maler auf der Strasse der schönen Elisabeth von Thourenhoudt, einem alleinstehenden Fräulein, das sich dem feurig Werbenden sogleich an den Hals wirft. Es ist viel darüber geredet worden, was für eine gesellschaftliche Stellung diese, nur unter Bewachung einer alten „Wärterin" (Kathel heisst sie), lebende Dame eigentlich einnehme. Ich bin stolz darauf, hinter das Geheimnis gekommen zu sein: sie ist Kunstgärtnerswaise. So oft Schut von seiner Liebe zu ihr spricht, beginnt sie von irgend einer anderen Blumensorte zu schwärmen. „Margitten", Massliebchen, Rosmarin u. s. w. sind die Lieblingspflanzen ihrer blumenreichen Sprache. Merkwürdig, dass die Operndichter noch immer glauben, dass die Leute im gesungenen Drama schrecklich dumm reden müssen. Und schrecklich dumm ist es, wenn einer ein paar Lie-

besleute, die sich ja bekanntlich für nichts als für sich selbst interessieren, stets von dem gewöhnlichsten poetischen Gemüse sprechen lässt. Ich verstehe zwar sehr gut, warum die Dichter bei ihrem alten „Schimmel“ bleiben. Es geht eben schneller ein paar Verse über „Veielein und Rosmarein“, über „Liljelein und Blauglöckelein“ hinzuschreiben, als einen Blick in die Menschenbrust zu thun und den Gestalten dann echte, tiefe, natürliche Laute in den Mund zu legen. Dieses Fräulein Elisabeth bezieht — darüber belehrt uns der zweite Akt — mit Schut eine Landwohnung am Alkmarsee, wo sie — so glaube ich — Blumen zieht und er malt. Sein Ruhm breitet sich aus, und als zuerst die alte Kathel und dann gar eine Schar Antwerpener Maler mit der Nachricht kommen, dass man in der Kathedrale sich ordentlich um einen Platz vor dem neuen Altarbilde Schuts raufe, da leidet es den bereits liebessatt Gewordenen nicht mehr auf dem Lande; er eilt mit den Freunden fort, und Elisabeth bleibt allein zurück. Warum sie nicht mitgeht, warum sie sich ins Kloster begiebt, bleibt unklar. Sicher ist, dass sie im dritten Akt als Nonne auftritt, dass Schut in derselben Kirche, wo sie ihre Andacht verrichtet, ein Bild malen soll, aber nichts fertig bringt, da er den Verstand verloren hat. Er trifft mit Elisabeth zusammen und versucht, sie zur Flucht zu bewegen. Sie lehnt sein Ansinnen ab, aber sein Geist ist auf einen Moment erleuchtet. Er eilt zur Staffelei, malt die Madonna nach Elisabeths Ebenbild und stirbt.

Das Ganze ist ein Novelle, aber kein Theaterstück oder doch nur ein recht langweiliges.

Die Musik Smareglias ist nicht darnach angethan, dem Buche besonders aufzuhelfen. Durchweg vornehm, hie und da geistreich, drückt sie sich dennoch meist in wenig überraschender Weise aus. Alles ausgezeichnet gemacht, aber gemacht. Eine Tafel, auf der Kunstbutter, Kunstwein u. dergl. in den feinsten Sorten vorhanden sind. Am wohlsten fühlt sich Smareglia in sentimentalen, lauwarmen Liebesangelegenheiten. Auch ein leichter Anflug von Tragik ist ihm nicht unbequem. Bei burschikosen, derb lustigen Scenen versagt sein Talent völlig. Feine, glückliche Wendungen findet er fürs Graziöse, Liebenswürdige. Die Stimmbehandlung ist im ganzen gut; die Ueberfülle von Text, die der Sänger hervorzusprudeln hat, kommt zum Teil auf Rechnung des Dichters zu stehen. Je unpraktischer die Librettisten, desto wortreicher sind sie. In der Behandlung des Orchesters ist Smareglia Meister; er bringt zwar keine neuen Farben, geht aber mit den vorhandenen virtuos um.

Bei der Aufführung gefiel hier am besten ein Ensemble im 2. Akte. Wie mir scheint, mehr wegen der Abwechslung, die es in die langweilige Angelegenheit brachte, als um seines eigenen Wertes willen. Es ist ein ganz hübsches Stück, aber nicht bedeutend. Die beste Partie der Oper dürfte die Wahnsinnsscene im 3. Akte sein. Wenigstens wirkte sie auf der Bühne am eindringlichsten. — Die Oper hat den Vorteil, leicht aufführbar zu sein. Ein dramatischer Sopran

und ein guter Tenor sind die Haupterfordernisse. Die übrigen Rollen sind irrelevant. Die deutsche Uebersetzung der Oper rührt von Herrn L. Hartmann in Dresden her, und dieser acceptiert das sehr vernünftige Verfahren, den Reim nur fallweise zu verwenden. In Anbetracht der vielen Schwierigkeiten, welche die Arbeit in anderer Hinsicht darbietet, wäre dieser Modus zu allgemeinerer Nachahmung zu empfehlen.



## Hänsel und Gretel.

(Märchenspiel in drei Bildern von Adelheid Wette; Musik von Engelbert Humperdinck. — Erste Aufführung auf der Wiener Hofoper am 18. Dezember 1894.)

Die Brüder Grimm schliessen ihr Märchen „Hänsel und Gretel“ mit den Worten: „Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, wer sie fängt, darf sich eine grosse Pelzkappe daraus machen.“

Das Beginnen, aus dem lieblichen Märchen eine Oper, und nennte man sie auch ein „Märchenspiel‘, zu machen, erinnert ein klein wenig an dieses Kunststück mit der grossen Pelzkappe. Für ein Theaterstück ist der Stoff nach den landesüblichen Begriffen nicht ausreichend; es muss hinzugethan werden, und das umsomehr, als dramatische Rücksichten verlangen, dass für die erste Partie der Geschichte — das wiederholte Aussetzen der beiden Kinder im Walde — etwas anderes substituiert wird.

Die Librettistin des Märchenspieles „Hänsel und Gretel“ hat denn auch mit meist glücklicher Hand nachgeholfen und den hochpoetischen Stoff in eine theaterwirksame Form gebracht. Im

ersten Bilde erblicken wir die beiden Kinder in der Hütte der Eltern. Hungrig, aber lustig. Sie singen, tanzen und balgen nach Kinderart. Die heimkehrende Mutter findet ihre Sprösslinge lachend und zappelnd auf dem Boden liegen. Sie schilt sie und die Kleinen entlaufen in den Wald, um Beeren zu suchen. Der etwas angeheitert nach Hause kommende Vater ist entsetzt, als er hört, dass die Kinder — es wird bereits Abend — noch immer im Walde seien. Die Eltern eilen fort, nach den Kleinen zu sehen. — Das zweite Bild zeigt das Geschwisterpaar im tiefen Walde. Es wird allmählich dunkel; die Kinder finden den Rückweg nicht mehr und legen sich, nachdem sich ihnen das Sandmännchen gezeigt, unter einem Baume schlafen. Im Traume erscheint ihnen eine Engelschar. . . . Am Morgen erweckt sie Taumännchen, indem es ihnen mit einer Glockenblume feuchte Perlen auf die Gesichter träufelt. Die Kinder wollen in die Richtung schreiten, von wo sie die Engel kommen sahen; der Nebel zerreisst, sie stehen vor dem Knusperhäuschen der Hexe. Nun geschieht alles wie im Märchen: die Alte fängt die Kinder, sperrt Hänsel in den Stall, um ihn noch zu mästen, Gretel jedoch will sie gleich braten. Die Kleine ist aber klüger als die Hexe. Statt dem Kinde wird die Hexe in den Backofen geschoben, die geängstigten Geschwister sind frei. Abweichend vom Originale, beginnen nun die beiden das Entzaubern einer ganzen Reihe von Lebkuchenkindern, die sich die Alte, offenbar als Vorrat, vors Haus gestellt hat. Sie werden lebendig, schlagen

die Augen auf und singen, das ist die Hauptsache, den Schlusschor, in welchen auch die herbeigeeilten Eltern einstimmen.

Die „Lebkuchenkinder“ sind etwas wie unsere Backhühner — innen Fleisch, aussen Teig — und sind wohl durch die Vermittlung von „Max und Moritz“ zu „Hänsel und Gretel“ gekommen. Vollständig erklärt ist die Sache im Stücke nicht. Einmal heisst es im Textbuche, dass die Kinder „gebräunt das Fell“ aus dem Ofen kommen und von der Hexe gefressen werden; ein anderes Mal: „Im Zauberofen mein wirst du ein L e b k u c h e n fein“. Braten oder Lebkuchen! Das ist hier die Frage! Der Hexenofen ist also einmal eine Art Fegefeuer, das alles Fleischliche verzehrt und dem Himmel die Seele in einem Lebkuchen-Couvert übersendet, das andere Mal eine gewöhnliche Bratröhre, aus der das Fleisch mit gebräunter Kruste, duftend, schmackhaft zubereitet, hervorgeht. —

Es ist jetzt nicht zum ersten Male, dass „Hänsel und Gretel“ in einer Ausgabe für Erwachsene auf dem Theater erscheinen. Schon Reichardt hatte 1772 in Königsberg ein Singspiel dieses Namens geschrieben und zur Aufführung gebracht. Seither ist das kluge Kinderpaar wohl nur mehr in Theaterstücken „für kleine Leute“, in Kindervorstellungen, aufgetreten. Jetzt aber, Ende des XIX. Jahrhunderts, erleben wir das Unerwartete, dass ein blasiertes, sehr blasiertes Publikum Gefallen an der liebseligen Kindergeschichte findet. Das ist eigentlich ein zweifaches Märchen. Eines spielt auf der Bühne, das andere,

weit märchenhaftere — im Zuschauerraume. Nach Dumas, Ibsen, Sudermann, Hauptmann, Richard Wagner, Mascagni, Giordano, Hummel, Forster, nach der Sarah Bernhardt, der Duse und Bellincioni: . . . „Hänsel und Gretel!“ Oder sollten diese Dinge doch in weit engerem Zusammenhange stehen, als es auf den ersten Blick erscheint? Sollte nicht gerade die Uebersättigung mit grausamem, nervenerschütterndem, die Sehnsucht nach reinerem, kindlichem, sei es sogar kindischem, erweckt haben? Die Opernkunst unserer Tage erkannte ihren leidenden Zustand und fand in Humperdinck ihren Pfarrer Kneipp, der sie allem ungesunden entsagen, dafür aber im erquickenden Tau des Märchens wandeln hiess. Humperdinck ist nicht umsonst oft und oft an einem Tische mit Richard Wagner gesessen. Er hat des Meister Wort: „Ihr müsst etwas anderes machen, als ich“ beherzigt und doch auch wieder nicht vergessen, dass Wagner es war, der mit seinem Siegfried ein gut Stück auf dem Wege des Märchens gewandert. Wagner erzählt selbst, dass es wie eine Erleuchtung über ihn kam, als er entdeckte, dass der Junge, der das „Gruseln“ nicht zu lernen vermag, niemand anderer sei, als sein jung Siegfried. Da flossen ihm Sage und Märchen ineinander.

Humperdinck verliess an dieser Stelle den Meister und beschritt den bisher in solcher Weise nicht begangenen lauschigen Pfad des Märchens. Kein Wunder, dass ihm bald im deutschen Walde das Geschwisterpaar „Hänsel und Gretel“ begegnete, das trotz der dräuenden Hexe das

„Gruseln" nicht kennt und dem alten Drachen schliesslich noch den Garaus macht.

Einiges hätte der Komponist freilich auch vergessen sollen! Man kann ihm nämlich den Vorwurf nicht ersparen, dass er sich in seiner Musik zu „Hänsel und Gretel" wie ein leibhaftiger Doppelgänger Richard Wagners ausnimmt. Auf jeder Seite der Partitur grüssen einen wohlbekannte Figuren, Melodien, Harmonien, aus den „Meistersingern" und aus der „Tetralogie"; der Satz ist meist ein vielfältiges, kontrapunktisches Gewebe im persönlichsten Wagner-Stil und das Orchester redet ununterbrochen den üppig klingenden, aber etwas schwerfälligen Bayreuther Dialekt. Mitten hinein in all das kunstvolle Getriebe schallen naive Liedchen, einfache Weisen, die zum Teile heute noch im Kindermunde lebendig sind. Ohne näher zuzusehen, könnte man diese Verquickung für eine unglückliche Ehe zwischen einem raffinierten Manne und einem — Kinde halten. Als solche stellt sich aber Humperdincks „Märchenspiel" dennoch nicht dar, weil der Komponist nicht nur ein ausgezeichneter Musiker, sondern ein Dichter ist. Er hat die Welt, besonders die Wagnersche Welt gründlich kennen gelernt, sich aber einen Schatz echter Poesie bewahrt, und das Leuchten dieses Schatzes verklärt die besten Partien aus „Hänsel und Gretel". Wer die reizende Scene im Walde, im zweiten und dritten Bilde, schreiben kann, dieses „Hänsel- und Gretel-Idyll", der ist mehr als ein findiger Macher. . . . Man wird — nicht ganz mit Unrecht — einwenden, dass der Zuhörer

hier ein gut Teil des Zaubers, den er als Ganzes von der Bühne aus zu empfangen glaubt, mit ins Theater bringt . . . aber, ist das bei irgend einem dramatischen Kunstwerke anders? Wer nicht einen Fonds von Heiterkeit mit sich hat, wird im lustigsten Schwanke nicht lachen, den frivolen Vergnügling wird keine Maria Stuart, keine Donna Anna ergreifen. Das Publikum ist der Wald, in den der Dichter hineinruft. Der Wiederhall heisst in der Theatersprache: Erfolg.

Dass wir nicht viel von Humperdincks eigenen Einfällen, seiner Originalität reden können, kommt daher, dass die Musik dieses Komponisten ein starkes persönliches Gepräge vermissen lässt. Was er aber aus eigenem beisteuert, ist herzlich, innig, sympathisch. Wer „Hänsel und Gretel" hört, muss Humperdinck lieb gewinnen.

Bei der Wiener Aufführung hielt man sich genau an die gedruckte Partitur und nahm von den merkwürdigen Aenderungen, die Frau Cosima Wagner an dem Werke vornahm, keine Notiz. Nur die Nuance, dass die Hexe auf einem Besen sich in die Luft erhebt, ist acceptiert worden; dass man sie aber plötzlich ihre Hülle abstreifen und als „junges, verführerisches Geschöpf .. . als eine Art Huldin" vor den Kindern erscheinen lässt, sowie den von Humperdinck auf Wunsch Frau Wagners neu komponierten lustigen Schlussmarsch hat man abseits gelassen. Wohl auf Anraten des Komponisten, der durch sein „Hänsel und Gretel" bewiesen hat, dass er von Naivetät weit mehr versteht, als Frau Cosima, die in diesem Fache nie sehr stark war.

## Das Mädchen von Navarra.

(Lyrische Episode in 2 Akten von J. Claretie und G. Caïn; Deutsch von Max Kalbeck. Musik von J. Massenet. — Première in der k. k. Hofoper in Wien 4. Oktober 1895.)

### Amor auf Reisen.

(Ballet von Gaul und Willner; Musik von G. Berté.)

Als ich vor Jahren einige Zeit in einer hübschen deutschböhmischen Stadt zubrachte, erheiterte mich der Anschlagzettel einer dort eben gastierenden Schmiere. Das frech-naive Plakat besagte ungefähr: „Es ist dem Unterzeichneten nach langen Mühen und unter Aufwand bedeutender Kosten gelungen, das Original jenes Stückes zu erhalten, nach welchem der berühmte Maëstro Meyerbeer seine Oper „Die Afrikanerin“ komponierte. Es rührt von dem grossen französischen Dichter Eugen Scribe her und schildert mit historischer Treue die wunderbaren Erlebnisse des Seefahrers Vasco de Gama . . . . . im dritten Akte kommt ein Seesturm vor, während dessen die ganze Bühne, die das Verdeck eines Schiffes darstellt, zu schwanken beginnt. . . . . Da die Musik die Verständlichkeit des Textes ohnehin nur schmälert, wird von jeglicher Benützung einer solchen abgesehen, und kann das

verehrte Publikum somit dem Verlaufe des spannenden Stückes ungehindert folgen. . . . .“ Hereinspaziert! hereinspaziert!

Damals habe ich über den Zettel ungeheuer gelacht. Jetzt erkenne ich, dass der Verfasser desselben, der Schmierendirektor, ein genialer Kopf, ein Seher war! Indem er das — Textbuch der „Afrikanerin“ — denn das war sein „spannendes Stück“ — aufführte, war er mit einem Sprunge der Entwicklung der modernen Oper weit vorausgeeilt, und erst ganz in der letzten Zeit hat ihn ein feiner Franzose, Herr Massenet, so ziemlich eingeholt. — „Das Mädchen von Navarra“ („La Navarraise“), das neueste Werk des geschickten französischen Meisters, ist fast nur ein gesprochenes Stück, bei dem die Musik allerdings hie und da Versuche macht, sich zur Geltung zu bringen, jedoch sogleich von dem Moloch Drama verschlungen wird. Und was für ein Stück! Eines jener modernen, in welchem vor lauter Realistik kein Schauspieler mehr dazu kommt, einen zusammenhängenden Satz fertig zu sprechen, ohne dass ihm ein anderer ins Wort fällt. Die Oper scheint sich somit parallel mit dem Drama zu entwickeln. Arien ebenso wie Monologe sind aus der Mode, Duette so gut wie die ehemals so beliebten witzigen, geistreichen Dialoge, Volksscenen gerade so wie die nun als veraltet geltenden Chöre. Der mit dieser Formveränderung verbundene Fortschritt ist nicht zu verkennen. Die Handlung ist nirgends aufgehalten, die Ereignisse drängen sich zusammen, Schlag folgt auf

Schlag, Ueberraschung auf Ueberraschung, Thatsache auf Thatsache. . . . Aber ist das der alleinige Zweck eines Kunstwerkes? Sind Theaterdichter und Bühnenkomponist nichts anderes als dramatisierende Reporter? Will ein Drama, eine Oper keine anderen Ziele verfolgen, als möglichst schnell das Meritorische der Geschehnisse vorzuführen? Das Publikum besteht ja doch nicht lediglich aus Nähmamsellen, die in einer Viertelstunde einen Schauerroman durchblättern, um recht bald zu erfahren, wo sich die Liebenden zum ersten Male um den Hals fallen, wo eins die Treue bricht und wo sich die Verlassene unter die Räder eines heranbrausenden Eisenbahnzuges wirft. . . . Oder wäre unser Publikum wirklich auf dem Wege, sich dieser Art des Geniessens zu nähern? Nach der Aufnahme, die Massenets „Navarraise“ bei ihrer Wiener Première gefunden, glauben wir dies verneinen zu können. Es wurde viel, sehr viel geklatscht. Herr Massenet, den Jahn von Paris hergezogen, zog seinerseits wieder Herrn Jahn vor die Rampe, die Mitwirkenden wurden oftmals gerufen, und die äusseren Anzeichen eines grossen Erfolges waren somit zweifellos vorhanden. Aber nur für denjenigen, der nie einen grossen, echten Erfolg im Wiener Opernhause mitgemacht hat. Zwei Drittel alles Beifalls hat die Claque geliefert, die mit grösster Unverschämtheit ihres lukrativen Amtes waltete und sich selbst so sehr ins Feuer hineinklatschte, dass sie in dem auf die kurze Oper folgenden langen Ballette „Amor auf Reisen“ sogar einen — Esel, der einmal über

die Bühne geritten wurde, mit Applaus überschüttete. Das Gros der Zuschauer verhielt sich äusserlich ruhig, somit also innerlich ablehnend.

Und das ist begreiflich! Man ist der krassen Stoffe, der brutalen Wirkungen überdrüssig geworden und bereits dahinter gekommen, dass der, eine Zeitlang als „neue Kunst“, mindestens als „neue Richtung“ gepriesene, Verismo nichts anderes zu Tage gefördert hat als tragischen „Gschnas“, man hat erkannt, oder beginnt doch zu erkennen, dass diejenigen, die die psychologische Motivierung aus dem Drama zu entfernen versuchten, pfiffige Geschäftsleute, aber schlechte Künstler waren. Solchen aber läuft auf die Länge kein Publikum der Welt nach.

Für den Theatervirtuosen Massenet mag ein gewisser Reiz darin gelegen sein, es einmal den italienischen Gewalt-Operisten gleich zu thun. Mag er's bei dem einen Male bewenden lassen! Ist er auch weder ein Mozart noch ein Wagner, ja lange nicht einmal ein Flotow, so ist er doch ein feiner distinguierter Künstler, der es, um zu siegen, nicht nötig hat, den Galanteriedegen, den er so raffiniert zu führen versteht, mit dem Knüttel zu vertauschen. Dass er allenfalls auch mit grober Waffe zu kämpfen vermag, hat er mit „Navarraise“ genügend bewiesen, und er kann sich mit dem einen Beweise zufrieden geben.

Der Stoff zu der neuen Oper — die nebenbei bemerkt einen Tag vor der Wiener ersten Aufführung in Paris mit Erfolg gegeben wurde — ist einer Novelle von Claretie „La cigarrette“ entnommen und wurde von diesem Novellisten

und einem Herrn Caïn für die Bühne adaptiert. Das Muster für diese Adaptierung mussten die aus Schauerromanen abgezogenen Boulevard-Dramen abgeben, die für die Nervenerschütterung vorortlicher Arbeiter und Putzmacherinnen aufzukommen haben. Die Hauptsache dabei ist Brutalität, Rache und Blut. Der Schauplatz und die Zeit der Handlung — Spanien und der Karlistenkrieg 1874 — gaben für dieses Vorhaben den tauglichsten Untergrund. Unter Trompetensignalen, Kanonenschüssen u. dergl. modernen Kulturträgerlauten hebt sich der Vorhang. Man befindet sich in einem verbarrikadierten Dorfe bei Bilbao, das die Regierungstruppen, hart bedrängt durch Zuccaragas, eines Karlistenführers, Banden, als letzten Punkt noch eben zu halten im stande sind. Retirierende Soldaten eilen über die Bühne, Blessierte werden auf Tragbahren hereingeschleppt, halbzerschossene Krüppel helfen sich selber weiter, so gut sie können. Der Stab, an seiner Spitze der General Garrido, erscheint tief entmutigt. Durch militärische Gewalt ist Zuccaraga also — wie es scheint — nicht beizukommen. Da erbietet sich Anita, das Mädchen von Navarra, den Unbesiegbaren zu ermorden. Sie braucht Geld! Zweitausend Duros muss sie als Mitgift besitzen, wenn sie ihren Geliebten Araquil zum Gatten erhalten will. So diktierte es ihr Schwiegervater in spe. Der in die Enge getriebene General und das in die Enge getriebene Mädchen werden handelseins, Anita stürmt nächtens ins Lager des Feindes und erdolcht Zuccaraga. Araquil hat aber von ihrer Unter-

nehmung gerade so viel erfahren, um das Ganze für ein galantes Abenteuer zu halten. Er eilt ihr nach, wird aber schwer verwundet und kommt sterbend zurück. Noch ein kurzes Zusammentreffen mit Anita, die er beschimpft — da erklingen die Totenglocken für Zuccaraga, eine Stimme ruft: „Er fiel durch Mörderhand“, dem Sterbenden wird der Zusammenhang klar, er ist aber verloren. An seiner Leiche wird Anita wahnsinnig und stirbt prompt.

Zu diesem Rattenkönig von Schreckensscenen hat Massenet eine fast durchgehends dekorative Musik geschrieben, die nur an einigen wenigen Stellen — einem kleinen Liebesduett, einer kurzen Erzählung, einem Soldatenliede und einem stimmungsvollen Notturno — aus dem dramatischen Trutzwinkel hervortritt, in den sie der Komponist verwiesen. Sie malt immer und musiziert fast nie. Eine Rede, die aus lauter Interpunktionszeichen besteht, eine Partitur, in der nur lauter ff, pp, crescendo, marcato, aber keine Noten zu sehen sind. Selbst das Liebesduettchen ist nur eine etwas melodischere Reihe von Accenten. Wirkliche Musik kann nur das Notturno heissen. Da schweigen für kurze Zeit die gequälten Singstimmen, wie schlafsüchtig dehnt sich ein wundervoll klingender Orchestersatz über einem Orgelpunkt auf tief F aus. Es ist dies Stückchen das feinste der vielen originellen und geistreichen Instrumentaldetails, an denen die Partitur zur „Navarraise“ überreich ist, und in denen Massenet wirklich erfinderischen Geist zeigt.

Als Kuriosum verdient bemerkt zu werden,

dass der französische Meister diese Greuel-Oper seiner — Frau gewidmet hat. . . .

Das Ballett „Amor auf Reisen“, welches von den Herren Gaul, Willner, Hassreiter und Berté herrührt, hätte von seinen vier Vätern eine grössere Mitgift bekommen müssen, um mehr Verehrer zu finden. Mit vollen Händen gab nur Gaul, der in Farbenkombinationen und Kostümerfindungen Unerschöpfliche. Er hat eine Unzahl reizender koloristischer Harmonien und Kontraste ersonnen, eine Menge eigentümlicher Beleuchtungseffekte, und sich, wie immer, als eine Art Theater-Makart bewährt. Nächst ihm ist Hassreiter zu nennen, der den choreographischen Teil vortrefflich bestellte. Dr. Willner, welcher zu Goldmarks „Heimchen am Herd“ den Text geschrieben, sich also auch an ernsten Aufgaben versucht hat, lieferte nur eine sehr magere, leider durchaus humorlose Handlung, und Bertés Musik macht es begreiflich, dass das Paar, dessen Liebesgeschick den roten Faden der Handlung abgiebt, erst bei der goldenen Hochzeit zu tanzen anfängt. Es erkennt offenbar entzückt die — uralten Melodien.

Das Sujet — wenn man schon eines aus dem vielen Menschen- und Farbengewimmel herausfinden will — besteht darin, dass Amor „wegen eines im Olymp begangenen Fehlers“ auf irdische Reisen gesandt wird und da nun allerlei Streiche verübt oder eigentlich verüben soll. Er unternimmt aber gar nicht viel. Er schmiedet ein zerbrochenes Mädchenherz zusammen, versetzt eine Schar tanzender Landleute in Liebes-

entzücken, indem er seine berühmten Pfeile abschiesst, und bringt es — für einen so mächtigen Gott sogar recht langsam fertig, ein fades Edelfräulein in einen hübschen jungen Mann verliebt zu machen. Diese beiden werden endlich ein Paar. Man sieht dessen erste Einsegnung, dessen silberne und goldene Hochzeit. Sogar das Ableben desselben und das Zumhimmelschweben seiner Herzen kann man mit ansehen. Ein grossartiges Schlussbild beendet die getanzte Biographie. Amor besteigt einen Luftballon und fährt in seine himmlische Heimat. Hoffentlich ist er dort oben lustiger.

Wer von einem Ballett lediglich Augenweide verlangt, wird in „Amor auf Reisen“ seine Rechnung finden. Es giebt immer etwas zu sehen. Ob nun Mücken oder Vögel, oder Amoretten auftreten, jedesmal steckt in einem reizenden Kostüm ein bildhübsches Mädchen, jedesmal verwirrt sich die Schar der Tanzenden in anderer Art, löst sich das scheinbare Durcheinander in eigentümlicher, lieblicher Weise auf, jedesmal spielt das, jetzt bereits mit Virtuosität benutzte, elektrische Licht in einer anderen Nuance. Etwas mehr Zusammenhang der Handlung, etwas mehr Humor und etwas bessere Musik wären aber dem Ganzen doch förderlich.

Wenn man wieder einmal eine Oper ohne Musik und darnach ein Ballett geben will, in welchem die Schaustellung weiblicher Wiener Schönheiten die Hauptsache ist, so empfehlen wir hiezu die Titel: „Die Musik auf Reisen“ und „Die Mädchen von Wien“.

**

## Das Heimchen am Herd.

(Oper in drei Abteilungen, frei nach Dickens' gleichnamiger Erzählung von A. M. Willner. Musik von Karl Goldmark. — Erste Aufführung auf dem k. k. Hofoperntheater zu Wien am 21. März 1896.)

Der socialistische Zug unserer Zeit spricht sich wie in den anderen Künsten, so auch in der modernsten Musik aus. Die populärste Kunstform derselben, die Oper, ist sehr zu ihrem Vorteile davon ergriffen worden. Man behilft sich jetzt ohne Könige, Grafen und Marquis und hat mit diesen, im ernsten musikalischen Drama unechtes Pathos, in der komischen Oper immer dieselben Rokokonachklänge befördernden Figuren den letzten Rest jener Haupt- und Staatsaktionen entfernt, der, wie die Eierschale an dem Küchlein, noch immer dem Wesen der längst volkstümlich gewordenen, wenn auch hofgeborenen Oper anhaftete. Weber schon hat den neuen Weg in seinem „Freischütz" angedeutet, noch entschiedener haben ihn Wagner in seinen „Meistersingern", Bizet in „Carmen", Massenet in „Manon" und „Werther", Smetana und die Jungitaliener in ihren Bauernopern, Kienzl im „Evangelimann" betreten. Ich weiss sehr gut, dass von den letztgenannten nur die „Meistersinger" und „Car-

men“, allenfalls noch Smetanas „Verkaufte Braut“, als Meisterwerke Geltung haben. Die übrigen sind mehr oder minder rohe Versuche. Aber sie haben das Volkstum auf der Opernbühne heimisch gemacht und dem Publikum zur Erkenntnis verholfen, dass — um sich lapidar auszudrücken — Lederhose und tiefe Empfindung keine sich gegenseitig ausschliessenden Begriffe sind.

Noch etwas wichtiges Neues hat diese moderne, sagen wir, socialistische Strömung gebracht: die allgemeinere Erkenntnis dessen, was, in Hinsicht auf dramatische Verwertung, musikalisch ist. Aeltere Meister, Mozart, Beethoven, Weber, wussten das ja auch längst, und eine eigentliche Neuigkeit ist diese Entdeckung so wenig wie manche andere auf diesem oder anderem Gebiete. Aber in der Zeit der Meyerbeerschen Effektoper, der durch das komplizierte Scribesche Intriguenstück beeinflussten komischen Oper, der in Handlungsüberladung schwelgenden modernen Operette ist das Verständnis für das, was dramatisch und musikalisch ist, nicht nur beim Publikum, sondern auch bei den Künstlern zum Teil getrübt worden. Buntheit, übergrosse Reichhaltigkeit der Handlung galt schon zum guten Teil als Hauptkennzeichen eines verdienstlichen Textbuches. Ein arger Irrtum. Gerade das seelische Motivieren, das künstlerische Steigern einer verhältnismässig langsam fortschreitenden Handlung ist Sache der Musik, nicht ein kaleidoskopartig wechselnden Situationen atemlos nachhastendes Melodienaufkleben.

Goldmarks neue Oper „Das Heimchen am Herd" ist in diesem Sinne ein Kind der neuesten Zeit. Der Meister, der früher nur mit heroischen, mythischen Gestalten, mit der Königin von Saba, Salomo, Sakuntala, Penthesilea und Sappho verkehrte, ist zum Volke „herabgestiegen" — wie man sich ehemals auszudrücken beliebte — und hat im englischen Postkutscher John Peerybingle und seiner Frau Dot ein paar Leute gefunden, die alsbald seine Liebe, sein ganzes Herz gewannen. Die — was „Situationen" im üblichen theatralischen Sinne betrifft — sehr einfache, dem berühmten Dickensschen Hausmärchen entnommene Handlung hat trotz ihrer äusserlichen Schlichtheit die Eigentümlichkeit, die beteiligten Personen in den verschiedensten Seelenzuständen vorzuführen, sie bietet demnach der Musik reichliche Gelegenheit, ihr bestes zu geben, ist also innerlich musikalisch.

Der Librettist Goldmarks, Herr Willner, war bis jetzt meistens im Ballettgenre thätig und eignete sich dadurch eine gewisse Bühnenroutine an, die ihm bei Abfassung seines Buches zum „Heimchen am Herde" sehr zu statten kam. Auf diesem Wege haben sich aber auch ein paar mehr nach dem Ballett hinüberschielende Einzelheiten in die Oper eingeschlichen. Die Abschlüsse des zweiten und dritten Bildes sind — in gutem Sinne — geradezu ballettmässig. Das Auge hat mehr zu thun, als das Ohr, die Sprache der Bilder ist beredter, als die der Worte.

Herr Willner hat die Fabel der Dickensschen Erzählung alles Beiwerks entkleidet, die Anzahl

der Personen reduziert und in der Charakteristik derselben einzelne wichtige Veränderungen vorgenommen. Die meisten Adaptierungen sind als völlig dem Zwecke entsprechend anzuerkennen. Nur was den Charakter der bei Dickens so überaus lieblichen Dot betrifft, ist Willner einen Schritt zu weit gegangen. Im Märchen begeht Dot den folgenschweren Fehler, vor ihrem Mann ein Geheimnis zu haben. Sie erkennt nämlich in dem von John mitgebrachten „Greise" sogleich den verkleideten Geliebten — Eduard — ihrer Freundin, verschweigt es aber. Ein Zufall will, dass John sie kurz darauf mit dem einen Augenblick unverkleideten Manne im Gespräch findet und sich betrogen glaubt. Bald erfährt er aber, dass die Unterredung dem Lebensglücke Eduards und der Freundin galt, sein Kummer schwindet, und Frau Dot bekennt in einem entzückend schönen, gemütvollen Gespräche ihre Schuld. Willner lässt seine Dot ein leichtsinniges Spiel mit dem treuen Herzen ihres Mannes treiben; sie will ihn eifersüchtig machen und es gelingt ihr nur zu gut. Als sich schliesslich alles in Wohlgefallen auflöst, erklärt sich Dot nicht schuldig, sie thut mehr so, als wäre es ihr gutes Recht gewesen, ihren braven John zu sekieren. Dadurch bekommt sie mehr den Anstrich einer gewöhnlichen koketten Dorfschönen, wie solche auf der Opernbühne zu jeder Zeit heimisch waren. Was auf die Dickenssche Dot wie ein Schatten fiel, ist bei der Willnerschen ein Fleck. Und das um so mehr, als Dot sich in der Oper in jenem Zustand befindet, in dem sie das Kind — welches

bei Dickens bereits am Leben ist — noch nicht besitzt, sondern erst erwartet. . . . . Dieser dämmerige Zustand der jungen Frau verleiht freilich andererseits der ganzen Gestalt etwas rührendes, unantastbares . . . Von mancher Seite ist die Zulässigkeit dieser, nach unserem Empfinden durchaus poetischen Nuance bestritten worden. Wir halten uns an Goethes schönes Wort: „Das Theater ist bloss für Männer und Frauen, die mit menschlichen Dingen bekannt sind". Die im englischen Original mit besonderer Kunst gezeichnete Figur des Tackleton wurde von Willner gleichfalls verändert, vereinfacht. Er ist hier nicht der immerhin interessante, boshafte, verbissene Kerl wie bei Dickens, sondern ein komischer, ältlicher Liebhaber, dem das schliessliche Gefopptwerden gleich zu Anfang auf jedem Zuge des Gesichts geschrieben steht. Es war allerdings im Rahmen des Stückes auch nicht der genügende Raum vorhanden, um diese Gestalt analog jener in der Erzählung auszuführen. Willner erkannte ausserdem mit praktischem Blick, dass es nicht gut sei, diese nicht ganz im Vordergrund spielende Figur mit zu vielen individuellen Zügen auszustatten. Für den Opernzweck genügen diese etwas primitiven Umrisse. Die Handlung gliedert sich in drei Abteilungen. Erste Abteilung: Herr John kommt nach Hause und bringt einen Gast mit. (Etwas gar wenig Inhalt und nur durch allerlei lustiges Beiwerk auf die Länge eines Aktes ausgedehnt.) Zweite Abteilung: Frau Dot erkennt den Gast, macht John eifersüchtig, John fällt in den Ballettschlaf und sieht

im Traume allerlei erfreuliches. Dritte Abteilung: Lösung des ehelichen Zwistes, Eduard — der Gast — bekommt sein Mädchen, Tackleton, der sich stets vergebens um dasselbe bemüht, kann mit langer Nase abziehen.

Aus diesem praktisch geformten Textbuch hat Goldmark nun eine Oper geschaffen, die ich analog dem „Schauspielerstück" eine Sängeroper nennen möchte. Jede Rolle, jede Scene ist effektvoll. Jede Musiknummer ist durch einen Secco-Recitativ-Zaun eingefriedet und wirkt mit unfehlbarer Sicherheit. Goldmark gehörte nie zu den Ultra-Wagnerianern, die, dem Meister ungleich, jede Form perhorrescieren. Er schuf — vielleicht der Erste, der das gethan — seine früheren Bühnenwerke in jener Kompromissform, die Smetana und die neueren Italiener kultivierten und kultivieren. Im „Heimchen am Herd" ging er, unbeschadet seiner stellenweise unverkennbar durchbrechenden Individualität, noch einen Schritt nach rückwärts, gegen das Singspiel, gegen die Operette. Mehrere Gesänge Tackletons, der Spottchor in der dritten Abteilung und anderes zeigen auffallende Verwandtschaft mit diesen älteren, primitiveren Gestaltungen. Aus dem altwienerischen Rock guckt aber doch Goldmarks scharf geschnittener Kopf hervor mit all seinem Geist und seiner Gutmütigkeit. Ich möchte das letztere ganz besonders betonen. Den reichen Fonds von Herzlichkeit, den Goldmark besitzt, hat er noch nirgends so zur Geltung gebracht, wie in seiner neuen Oper. Etwas so inniges wie das Liedchen: „Hab' dich auch ohne

Geschmeide gern", hat der Meister kaum noch geschrieben. — Mit besonderer Vorliebe benutzte Goldmark im „Heimchen" Melodien, wie man sie von der Traunseer Salinenkapelle zu hören bekommt. Die mit echtem Bauernhumor gesättigte Spottscene, sowie das — dieselbe Musik enthaltende —Vorspiel des 3. Aktes sind ganz erfüllt davon. —

Goldmark, der in Wien nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch Liebe und Verehrung geniesst, wurde gelegentlich der Erstaufführung seines neuen Werkes. wie ein Liebling gefeiert. Seine kleinste Oper hatte den grössten Erfolg.



## „Zanetto."

(„Le passant" von Coppée, italienisch von Targioni-Tozzetti, Musik von Mascagni. — Erste Aufführung in Wien [Theater a. d. Wien] am 1. September 1896.)

Es wird immer klarer, dass der ungeheuere Lärm, der seinerzeit mit Mascagni gemacht wurde, zum guten Teil zu jenen Modethorheiten gehörte, die die Menschheit von Zeit zu Zeit befallen, und die so lange vorhalten, bis sich eines vor dem anderen geniert und — sich allesamt einer neuen Modethorheit zuwenden. — Mit einem groben, aber vollen, gesunden Accord begann Mascagni sein Spiel. Die „Cavalleria" schlug volkstümliche Töne an, der junge Maëstro fand für manche Züge des ausgezeichneten Textbuches gleichwertigen Ausdruck, es schien, als brodelte in ihm ein ganzer Vulkan von glühendem Erze gleicher Musik. Aber die „Cavalleria" war — wie sich nunmehr immer deutlicher herausstellt — keine durch Ueberkraft hervorgerufene Explosion, sondern so ziemlich alles, was Mascagni zu bieten hatte. Nachdem durch das Sicherheitsventil jener sizilianischen Blutoper der Spiritus entwichen war, blieb nur ein bescheidenes, lauwarmes Wässerlein zurück, das,

immer wieder aufgewärmt, immer fader und fader zu schmecken beginnt. Schon „Freund Fritz" stand — trotz einiger unverkennbar feineren Einzelnheiten — gegen die „Cavalleria" zurück, „Die Rantzau" fand man bereits ziemlich kläglich, „Ratcliff" und „Silvano" waren nicht mehr über die Bühnen zu bringen, und für „Zanetto" wird die Wien gerade breit genug sein, um ihm den Weg in die übrige Welt abzuschneiden.

An Autoren fehlt es dem neuen „Einakter" keineswegs. Coppée hat mit seiner, am 14. Januar 1869 im Odéon zum erstenmal gegebenen Komödie „Le passant" nicht nur den Stoff, sondern eigentlich das ganze Textbuch geliefert, der Leiblibrettist Mascagnis hat die „Striche" angebracht und der neue Direktor des Rossini-Konservatoriums steuerte das bischen Musik bei, mit dem das kaum „glückhaft' Schiff" der Novität leicht genug befrachtet ist.

In Zanetto und Silvia, den zwei einzigen Personen des Stückchens — stehen sich zwei Typen aus der ewigen Komödie der Liebe gegenüber: der junge Anfänger und die übersättigte Aufhörerin, die erst an dem seligen Ueberschwang des anderen und einem in ihrer Buhlerinnenbrust zum erstenmal aufkeimenden heissen Gefühle gewahr wird, dass sie in ihrem „liebe"-reichen Lebens keine Ahnung von der echten, grossen Liebe erhalten. Sie kämpft mit immer heftiger sich vordrängenden Wünschen und entlässt schliesslich den ihr wild entgegenkommenden Jüngling ungebrochen, ungenossen. In einem Strom von Thränen löst sich die Qual ihres Her-

zens. „Sei gesegnet, Liebe, dass ich noch weinen kann.“

Es ist nicht kurzweg zu sagen, dass Mascagni mit diesem Stoffe einen unglücklichen Griff gethan. Hätte er vermocht, diese durchaus innerliche Handlung mit einer ebenso innerlichen Musik zu durchleuchten, so wäre der Versuch gelungen. Aber seine Musik ist lediglich die Arbeit eines Theaterhandwerkers. Er drückt im richtigen Momente auf den richtigen Taster, zieht an den richtigen Schnüren und Hebeln . . . . aber kein höherer Wille lenkt seine Hand . . . . sein Werk ist nüchternes Menschenwerk. — Als gewiegter Praktiker hat Mascagni auch in seinem „Zanetto“ nicht auf eine kleine Ueberraschung vergessen. Sie besteht in der bei offenem Vorhange vom Chore — ohne Text — gesungenen Ouverture. Ob das die „Stimmen der Nacht“ sein sollen, oder ferner Gesang von Heimziehenden, ist nicht gesagt. Wir hören nur einen bequemen Chorus, der die passendste Einleitung abgiebt zu einer so bequemen Oper, in der als raschestes Tempo ein quasi Allegretto erscheint. Träg und dickflüssig schleicht Stück für Stück dahin, und nur in dem Solo der Silvia „No, non andas da Silvia“ (B-dur) nimmt die Musik einmal einen bemerkbaren Aufschwung, wenn man sich überhaupt so hochtrabend ausdrücken darf. Alles übrige sind Mascagnische Redensarten, gewürzt mit dem bekannten harmonischen und instrumentalen Mascagni-Pfeffer. Man weiss immer schon im voraus, was nun kommen wird. Der junge Maëstro lässt sichs dran genügen, seine

Sprache zu sprechen, versäumte es aber, in derselben etwas Neues mitzuteilen. Wenn er sich nicht völlig diskreditieren will, wird er gelegentlich mit einem Werke hervortreten müssen, in dem er nicht etwas sagt, sondern auch etwas zu sagen hat.

Die zwei Rollen, welche „Zanetto" enthält, sind im gewöhnlich theatralischen Sinne nicht undankbar. Silvia hat manches ausdrucksvolle zu singen, Zanetto bietet einer Künstlerin Gelegenheit, in ein paar Scenen das Bild erwachender Sinnlichkeit auszumalen. Gestern hat das eine der grössten Bühnensängerinnen unserer Zeit, Frau G. Bellincioni, gethan. Wie sie, erst noch ein eckiger, halb knabenhafter Jüngling, an der Brust eines Weibes allmählich die Macht des Temperaments zu fühlen begann, war ebenso bewunderungswürdig durchgeführt, wie der gesangliche Teil ihrer Aufgabe. Aber diese Oper kann auch die Kunst einer Bellincioni nicht retten.

## Der Chevalier d'Harmental.

(Komische Oper in drei Akten. Nach dem Roman von Alexander Dumas von Paul Ferrier. Deutsch von Max Kalbeck. Musik von André Messager. — Erste Aufführung in der k. k. Hofoper zu Wien am 27. November 1896.)

Die Hofoper in Wien hatte eine Zeitlang entschiedenes Glück mit Opern, die in Paris durchgefallen und an etlichen, als Versuchsstationen bekannten deutschen Theatern von einem ähnlichen Schicksal ereilt worden waren. „Manon", ein vorher in den weitesten Kreisen unbekanntes, nur dort oder da abgelehntes Stück, brachte es hier, dank einer vorzüglichen Besetzung der Hauptrollen durch Fräulein Renard und Herrn van Dyck zum Range eines Zug- und Kassenstücks. Für Massenet, der bis dahin in Frankreich nur als galanter, unbedeutender Komponist gegolten, hatte das die angenehme Rückwirkung, dass man ihn in seiner Heimat nun für einen heimlichen „Klassiker" zu halten anfing. Denn dass man in deutschen Landen selbst in den Gast- und Kaffeehäusern nur klassische Musik spielt, gilt jenseit der Vogesen für ausgemacht. — Herr van Dyck, der in Wien einen kolossalen Gehalt dafür bezieht, dass er in Paris singt, bot

sich nun als natürlicher und wie von der Vorsehung eigens für dieses Geschäft präparierter Vermittler zwischen der französischen — nicht Durchschnitts-, sondern — Durchfallsproduktion und dem kaiserlichen Theater in Wien an. Eines Tages stürzte er, der eben wieder auf einem Abstecher nach Wien gekommen war, ins Bureau Direktor Jahns: „Direktor, ich habe wieder eine durchgefallene Oper . ." rief er glückstrahlend. Der Direktor beeilte sich, das Werk — es ist die komische Oper „Der Chevalier d'Harmental" von A. Messager — zu erwerben; die ersten Kräfte des Hofinstituts wurden mit der Ausführung der Rollen betraut, Herr Direktor Jahn leitete das Studium selbst, . . . . aber die Erfahrung, die alle Vertrauensseligen bei der Première machen mussten, war keine selige, sondern eine recht traurige. Der Chevalier wurde als unechter Ritter vom Geiste entlarvt, und man liess ihn merken, dass sein Besuch am Wiener Hofe hätte unterbleiben können. Dafür soll er in der — Apotheke verewigt werden. Wem Trional und Sulfonal nicht mehr helfen, für den giebt's jetzt — Harmental.

Das Sujet der Oper stammt aus einem Stücke des älteren Dumas, das dieser einem eigenen Roman entnahm, welcher wieder zu einem Teile der wirklichen Pariser Hofgeschichte nachgebildet war. Es handelt sich um eine zur Zeit der Regentschaft Philipps von Orleans spielende Intrigue, deren Haupt in Wahrheit der Fürst Callamare war, der diese Rolle in unserm Theaterstücke an den Obersten Chevalier d'Harmental

— ein obskures Mitglied jenes Komplotts — abtreten musste. Man wollte den Herzog von Orleans beseitigen und dafür Philipp V. von Spanien die Regentschaft ausliefern. Dieses patriotische Geschäft scheitert an einem Zufalle; statt Orleans werden die Verschwörer festgesetzt, und Harmental soll seinen Kopf verlieren. Sein Glück ist, dass er sein Herz kurz vorher an ein Mädchen — Bathilde, die Pflegetochter des königlichen Bibliothekars Buvat — verloren, die sich zum Regenten begiebt und ihn daran erinnert, dass ihr Vater ihm einst das Leben rettete. Diese längst verflossenen Lebensrettungen sind bekanntlich eine schonendere Form des Opern-Muttermals . . . Orleans lacht aber nicht, willigt zuerst gnädigst in eine formelle Trauung der Liebenden vor Harmentals Hinrichtung, schliesslich aber verzeiht er vollständig und überlässt es Bathilde, den geliebten Mann über den Begriff beschworener Treue aufzuklären. Mit dem Urteil: „Lebenslängliche Ehe“ schliesst das Stück.

Der Komponist, Herr André Messager, ist kein Neuling auf der Bühne. Er schrieb eine Anzahl Operetten für kleinere Pariser Bühnen — — Folies Bergère, Renaissance, Bouffes Parisiennes —, ein Ballett, „Les deux pigeons“, für die Grosse Oper und hatte einiges Glück mit der 1890 zuerst in Paris gegebenen komischen Oper „La Basoche“, die auch den Weg über einige deutsche Bühnen fand. Wir leben viel zu lange in Wien, um das natürliche zu erwarten, nämlich dass die Generalgewaltigen unserer Hofoper nach diesem mehrerenorts erfolgreich aufgeführten

Stücke greifen würden. Dafür versicherte man sich des unsicheren „Chevalier d'Harmental", der hier sogleich eine Verschwörung gegen alle jene harmlosen Leute zu stande brachte, die im Theater edle, aber doch geistreiche Unterhaltung suchen. Herr Messager zeigt sich in seiner neuen Oper von allen guten Geistern der Tonkunst verlassen. Weder die dramatischen, noch die lyrischen Partien sind musikalisch gedacht. Ein Intriguenstück, wie dieser „Chevalier d'Harmental", verlangt eigentlich nur in den kleinsten Teilen seiner Handlung nach Musik. Der Komponist muss also entweder auf das Ganze verzichten, oder — wenn er das nicht thut — die Musik in jener für den Hörer angenehmen Weise oktroyieren, wie es ältere Meister,namentlich Auber, so virtuos zu thun verstanden. Es bleibt ja noch immer Gelegenheit, das dramatisch Fortschreitende pikant zu behandeln und die paar lyrischen Ruhepunkte mit aller Macht musikalischer, melodischer Kunst herauszuarbeiten. Messager hat in seiner Novität den Missgriff gethan, das Dialogische melodisch so weit „aufzuhöhen", dass es fast wie feste Form aussieht, die lyrischen Partien aber so wenig zu konzentrieren, dass sie sich von dem übrigen zu wenig und nicht einmal vorteilhaft abheben. Das beste in der langatmigen Oper sind ein paar geistreich erfundene und orchestrierte Begleitungen zu Dialogen und das Liedchen eines der Verschwörer, Roquefinette. Da schaut doch der Charakteristiker, der praktische Theatermensch aus der Kutte dieses Musik-Enthaltsamkeits-Fanatikers hervor. Mag es an

diesen Stellen auch etwas nach Folies Bergère oder Bouffes Parisiennes duften. Doch noch immer besser, als die aufgelegte Langeweile alles anderen. Die Liebesduette, selbst in ganz schwachen Opern meistens etwas wärmer und musikalisch inhaltreicher, sind in diesem Stücke matt und ohne Begeisterung. Die Liebenden umschlingen sich, schwören sich Treue auf einem hohen A, Treue auf einem hohen B — aber man glaubt nicht an die Sache, denn der Komponist hat all ihr Singen von vornherein mit dem Banne musikalischer Impotenz belegt.

Es soll nicht verschwiegen werden, dass an gar vielem eine theatertechnisch sehr gewandte Hand, an der Behandlung des Orchesters der feine Sinn eines über das gewöhnliche Geschick weit hinaus gereiften Künstlers zu erkennen sind. Eine Oper lebt aber, so gut wie alle Musik, von der Oberstimme, von der Melodie. Das gilt so gut von Strauss' und Offenbachs, wie von Mozarts und Wagners Bühnenwerken. Diejenigen die den grossen Bayreuther Meister für die heutzutage mehr als früher zu Tage tretende konfuse Arbeitsmethode in der Oper, also in letzter Linie für die vielen Misserfolge schlechter Opern verantwortlich machen wollen, kennen weder die Werke noch die Schriften dieses genialen Mannes. Nur der missverstandene Wagner richtet Unheil an. Man hat niemals Esmarch oder Billroth angeklagt, weil dieser oder jener ihrer Schüler ein moderner Dr. Eisenbart geworden. Warum also Wagner allerlei in die Schuhe schieben, wofür er nichts kann? Er selbst war es, der noch

bei Lebzeiten die Wahrnehmung machen musste, dass sein Wirken gerade bei Kunstjüngern zuweilen einer durchaus unrichtigen Auffassung begegnete. Da warnte er und erklärte: „Ihr müsst anders arbeiten, als ich!“ Damit redete er gewiss nicht der Verleugnung seiner Kunstprincipien das Wort, aber er meinte, jeder müsse eben seine eigene Musik schreiben, für die sich dann von selbst die dafür geeignetste Kunstform ergebe. Das aber ist es, was so viele, und unter ihnen auch Herr Messager, unterlassen. Sie nehmen eine fremde Form und machen keine eigene Musik. Das Publikum wendet sich mit Recht von solchen Dingen ab. — Der „Chevalier d'Harmental“ fiel durch, als wäre er mit — zwei Preisen gekrönt worden. —



## Die Göttin der Vernunft.

(Operette von Willner und Buchbinder. Musik von Joh. Strauss. — Première Wien. Theater an der Wien. März 1897.)

Die Göttin der Vernunft ist dieser Tage dort erschienen, wo ihr kein Mensch je zu begegnen erwartete: auf der Operettenbühne. Johann Strauss und seine zwei Librettisten, die Herren Willner und Buchbinder, haben sie so weit gebracht. Allen jenen zum Troste, die befürchten, dass nun eine vernünftige Operette entstanden sei, teilen wir mit, dass dem nicht so ist. „Die Göttin der Vernunft" besitzt zwar einen ganz guten Kern, um den aber so viel unsinniges, unzusammenhängendes gewickelt wurde, dass davon nicht viel sichtbar blieb. Wir möchten hiefür die Textdichter nicht allein verantwortlich machen. Es ist hier Usus, dass ausser den auf dem Zettel genannten noch sämtliche Darsteller, ja sogar der Sache ganz Fernstehende ihren „guten Rat" beisteuern und somit schliesslich ein Mixtum entsteht, das kaum mehr einem Theaterstück, jedenfalls keinem guten Theaterstück, ähnlich sieht.

Den sehr entfernten Hintergrund zur neuen Operette gab die französische Revolution ab. Das ist nicht unpraktisch. Sansculotten kann man

bei dieser Gelegenheit auf die Bühne bringen, ohne gegen die historische Wahrheit zu verstossen . . . . halbwüchsige Sansculotten, die ja doch durch Damen dargestellt werden müssen. . . . Damit die Sache nicht zu ernsthaft werde, ist sie nach Châlons verlegt, wohin eine junge Gräfin Nevers mit ihrem Kammerzöfchen flüchtet, um hier durch drei Akte aufgehalten und zuletzt durch ihren Verwandten, den Herzog von Braunschweig, aus den Klauen der Republikaner und all den Fährlichkeiten einer Operettendiva gerettet zu werden. Dass sie den, für „ehrbare Annäherungen" und Liebesduette bestimmten zweiten Akt nicht ohne praktischen Erfolg vorübergehen lassen werde, war bei den vielen Husaren, die im ersten Akte auftraten, leicht vorauszusehen. Operettenliebhaberinnen wählen bekanntlich immer mit der Stimmgabel in der Hand. So konnte auch Komtesse Nevers (Fräulein Dirkens) nicht fehl gehen und hatte sich alsbald für den Mann des hohen a, den Kapitän Robert (Herr Streitmann) entschieden. Als der Nährvater alles, der Gräfin und ihren Fluchtplänen günstigen, erscheint ein erzdummer Privatier Bonhomme (Herr Blasel), der eben von Paris zurück nach Châlons kommt, noch ganz voll von den Eindrücken, die er bei der seltsamen Inthronisation der „Göttin der Vernunft" empfing. Er beschreibt die Feierlichkeit ziemlich ausführlich. . . . Jedes Wort ist dekolletiert, jedes Verslein ebenso leicht als hoch geschürzt. . . Dass er im Trubel des Festes mit der „Göttin der Vernunft" förmlich vermählt worden war, erzählt

Bonhomme wie einen Fastnachtsulk. Aber die Göttinnen der Operette lassen nicht mit sich spassen. . . Kaum, dass er sein Erlebnis zum besten gegeben hat, erscheint sie selbst, die „Göttin der Vernunft" in Gestalt der Volkssängerin Ernestine. In der Geschichte hiess sie Mad. Maillard. Wem da etwa Maillart einfällt, dem sagen wir, dass das, was Fräulein Ernestine in der Operette schwingt, nicht das Glöcklein des Eremiten ist. Nach dem vielen, was man vor dem Auftreten der populären Dame von ihrem — Kleidermangel erzählte, kam uns die „Göttin der Vernunft" (Frau Kopaczi) selbst anfangs ziemlich solid vor. Allerdings drohte sie, — es scheint das schon französische Sitte zu sein — immer mit „Enthüllungen", aber es ging verhältnismässig glatt ab. Sie sparte sich die grössten Trümpfe wohl für die „Kammer" auf. Uebrigens zeigte sie sich als Kind der neuesten Zeit. Ihre Pikanterien gab sie fast nach Leitmotiven zum besten. Eine Polka bedeutete z. B. jedesmal: Strumpfband zeigen... Der Zusammenhang besagter Göttin mit der Handlung ist, wie sie selbst, etwas locker. Man könnte die Rolle ganz gut, vielleicht sogar zum besten des Stückes, auf eine gesanglose Repräsentationsrolle zusammenstreichen, die von jeder hübschen Anfängerin darzustellen wäre. Ich meine, andere Bühnen werden diese heilsame Operation ohnehin vornehmen müssen, denn sie sind froh — man kann dieses Wort in zweierlei Sinn nehmen — nur eine Diva zu haben. Hier, im Theater a. d. Wien, wo die Dirkens und die Kopaczi beschäftigt sein sollen, musste die un-

interessante Rolle der Göttin entsprechend zugerichtet werden. Die Kosten der Zurichtung bezahlten die Librettisten auf dem Altare der Vernunft.

Der Dialog ist im Anfange des Stückes etwas matt, hebt sich aber später, bringt zuweilen recht gelungene Witzworte, leider aber auch recht viele Eindeutigkeiten. — Johann Strauss hat bei der Abfassung seiner Partitur weit weniger mit dem Notenpapier, als mit der Phantasie, mit Melodien gespart. Man kann eigentlich nur zwei, höchstens drei Nummern als wohlgelungene, feine Stücke hervorheben, das graziöse Auftrittslied Komtesse Nevers' — jede Person hat ein Auftrittslied —, das stimmungsvolle Gartenduett zu Beginn des zweiten Aktes — je zwei Hauptpersonen haben ein Duett zu singen — und das drollige Terzett der Geheimpolizisten, das sich in Ermangelung anderer Terzette im dritten Akt wiederholt. Ein Marsch im ersten Akt auf den Text „Der Schöpfung Meisterstück ist der Husar" hat, wie man sagt, „gezündet". Das Publikum, das immer nach neuem schreit, hat stets die grösste Freude, wenn es etwas Altes in anderer Verpackung bekommt. Diesen Husarenmarsch mit seiner mehr als volkstümlichen Melodie hat jeder hundertmal gehört, und doch packt er manche wieder durch seinen schneidigen Rhythmus. Auch zahlreiche von den Walzern, Polkas und Galopps, die sich in der neuen Operette ablösen, sind wohlbekannt. Vielleicht nicht Note für Note. Aber der Habitus der Melodien ist derselbe und gerade nicht immer ein sehr vornehmer. Am wenigsten gefielen uns,

wie stets bei Strauss, die sentimentalen Sachen. Da streift der Walzerkönig den Volkssängerton. Schiller hat gewiss etwas anderes im Sinne gehabt, als er schrieb: „es soll der Sänger mit dem König gehen“. Durchweg anmutig, wenn auch oft nicht originell, erscheint der Wiener Meister in den Tanzrhythmen. Seine Grazie verlässt ihn auch dann nicht, wenn die Muse etwas auf dem Weg zurückgeblieben ist. Das Bestrickendste ist aber der Orchesterklang. Die Instrumente bewegen sich bei Strauss wie lebendige Wesen. Jedes spricht seine eigene Sprache, und der Zusammenklang aller ist reinster Wohllaut. In dieser Richtung sind namentlich die Mondscheinmusik und das schon erwähnte Anfangsduett des zweiten Aktes wahre Meisterstücke. So sind die allerbesten Nummern am allerbesten orchestriert. Man sieht daraus genau, worauf Strauss besonders Wert legt.

Die Aufnahme der Novität war, wie bei Straussschen Werken üblich, eine sehr gute. Alle Kränze wurden an Mann und Weib gebracht, auch ein paar unnütze Wiederholungen erzwungen. Ueber die Haltbarkeit des Erfolges gehen die Meinungen sehr weit auseinander. Da fünfzig Aufführungen kontraktlich festgesetzt wurden, so ist nicht daran zu zweifeln, dass das halbe Hundert von Aufführungen zustande kommt.

## „Der Rattenfänger von Hameln.“

(Oper in fünf Akten. Dichtung — mit Zugrundelegung der Sage und der Jul. Wolff'schen „Aventiure“ — von Fr. Hofmann. Musik von Viktor E. Nessler. — Erste Aufführung im Theater an der Wien am 30. April 1897.)

Auf einem Hause des hannöverischen Städtchens Hameln befindet sich — nach Grimm — eine Inschrift mit goldenen Buchstaben: „anno 1284 am dage Johannis et Pauli war der 26. junii dorch einen piper mit allerlei farve bekledet gewesen 130 Kinder verledet binnen Hamelen gebon (orn?) to calvarie bi den koppen verloren“. Diese Tafel erzählt in Kürze die Sage vom Rattenfänger, der nach Goethes Wort „gelegentlich ein Mädchenfänger“, „mitunter auch ein Kinderfänger“ gewesen. Er sollte die ehrsame Stadt von dem mächtig anwachsenden Volk der Nager säubern; da ihm der Rat aber den vereinbarten Lohn vorenthielt, führte er die Kinder der Stadt in den Poppenberg. Erst in Siebenbürgen soll er mit denselben wieder ans Licht des Tages gekommen sein. Die Sage lässt die Siebenbürger Sachsen als die Nachkommen jener Entführten gelten.

Oftmals haben sich bildende Kunst und Dichtung mit jener Sage befasst. In neuerer Zeit war

es ganz besonders dem Berliner Dichter Jul. Wolff vergönnt, mit seiner in den Siebziger-Jahren erschienenen Aventiure „Der Rattenfänger von Hameln“ Aufsehen zu erregen. Ob es die alte Sage oder die neuen Verse waren, die den Erfolg entschieden .... Die Thatsache, die sich in einer Unzahl Neuauflagen des Buches buchhändlerisch-praktisch ausdrückte, steht fest. Bis jetzt hat sich die Wolffsche „Aventiure“ eine gewisse Unterströmungs-Popularität zu erhalten gewusst. Für genauer Zusehende war das Affektierte, Geschwätzige, Gemachte der Sache wohl gleich anfangs bemerkbar. Mit reizender Ironie hat sich P. Heyse in seiner Epistel an Emanuel Geibel gegen diese und ähnliche Dichtungen ausgelassen, die „mit Hei! und Ha“ und „Govenanz“, mit dem „Maskentrödel guter, alter Zeit“ für die innere Leere zu entschädigen suchen, gegen die Dichter, die sich gewaltige „Helden“ dünken, wenn sie ihr „Lichtlein auf den Scheffel“ stellen.

In dem nach Erscheinen des „Rattenfänger“ entstandenen, freilich rasch verrauschenden Begeisterungsrummel wurde der für die jetzige Generation neu aufgefundene Stoff wiederholt als Vorwurf für dramatische Bearbeitungen benützt. Ein junger Wiener Komponist glaubte darin das richtige Sujet für eine Oper gefunden zu haben, ausserdem der erste zu sein, dem diese glückliche Idee komme. Als er sich an Jul. Wolff wandte, um sich die Erlaubnis zur Benützung der Fabel der „Aventiure“, eventuell einiger der eingestreuten Lieder einzuholen, antwortete der Dichter unter anderem: „Ich warne Sie — halte

das für meine Pflicht! — vor diesem Rattenfänger, und behaupte noch einmal: es ist kein Opernstoff . . . Es haben sich schon mehrere daran versucht und eingesehen, dass ich recht habe . . . Noch muss ich Ihnen mitteilen, dass ich auch einem Komponisten in Leipzig, Herrn Viktor Nessler, dieselbe Erlaubnis, wie Ihnen jetzt, erteilt habe, und nach einer mir unlängst (es war dies im August 1877) gewordenen Notiz, muss seine Oper jetzt schon ganz oder ziemlich fertig sein . . . !" Der Wiener liess den Hameler liegen. Herr Nessler, damals Chordirektor am Leipziger Stadttheater, erschien am 19. März 1879 mit seiner fünf(!)aktigen romantischen Oper auf dem Spielplan und hatte damit einen schönen Erfolg. Das Werk ging über viele deutsche Bühnen, wenngleich es nie jene Beliebtheit erlangte, wie der, 1884 erschienene, den Tiefpunkt der deutschen Philisteroper bezeichnende „Trompeter von Säkkingen". Der dramatische Nerv — wie der Dichter richtig erkannte — mangelte dem Textbuche.

Die Handlung des in fünf Akte und eine ganze Anzahl von Bildern zerfallenden Librettos schliesst sich ziemlich genau an die Jul. Wolffsche Dichtung an. Hunold Singuf, ein fahrender Sänger, nebstbei Kammerjäger und Schwarzkünstler, erbietet sich dem Rat der Stadt Hameln, gegen hundert Mark Silber die das Städtchen förmlich bedrohenden Ratten und Mäuse zu vertreiben. Unter schweren Bedenken wird ihm der Lohn zugesagt. Seine viele freie Zeit bringt Hunold mit Singen hin, umsomehr, als er von den

Hamelern jeglichen Geschlechts und Alters nie mit der Bitte „Fang' unsere Ratten", sondern immer mit den Worten „Sing' uns ein Lied!" empfangen wird. Unter all den jungen Mädchen des Ortes erwählt sich Hunold die schöne Gertrud, eines Fischers Tochter, die er nun auch eiligst ihrem bisherigen Verehrer Wulf, einem Schmiede, abspenstig macht. Es ist daher nur begreiflich, dass sich der mit so vielen Nebensachen Beschäftigten eine kleine Ungenauigkeit zu schulden kommen lässt, und dass — zufällig in des Bürgermeisters Keller — noch ein „Rattenkönig" zurückbleibt. Nun will der Rat der Stadt dem Fahrenden den bedungenen Lohn verwehren, er aber macht sich durch einen gleichsam mittels magischen Einflusses erzwungenen Kuss von den Lippen des Bürgermeisters-Töchterleins Regina bezahlt. Daraufhin grosser Aufruhr, Verhaftung und Verurteilung des Uebelthäters, den aber die hochherzige Gertrud dadurch vom Tode errettet, dass sie ihn nach altem Rechte für sich begehrt. Da sie sich von Hunold verraten glaubt, sucht sie den Tod in den Wellen. Der Rattenfänger aber entführt die Kinder Hamelns in den sich vor ihm öffnenden Berg, nach dem Lande „mit sieben Burgen"

Herr Hofmann, der Librettist, hat wahrscheinlich im Verein mit Nessler oder doch mit liebevollster Rücksichtnahme auf dessen Wünsche sein Buch ausgearbeitet. Ein Lied folgt dem anderen, jedes süsslicher und salbungsvoller als das vorhergehende; dazwischen ein paar Duette, ein paar Chöre, in deren gemütlichem Singsang

der Komponist sein liedertafelfreudiges Herz ausgiessen konnte. Es wird uns unendlich schwer, aus der Stammtisch-Musik des „Rattenfängers“ irgend etwas hervorzuheben, das auch nur einigen Anspruch auf Beachtung hätte. Vielleicht kann man, ohne alle guten Geister der deutschen Oper zu verscheuchen, das Frauenduett und das kanonische Ensemble im zweiten Bilde, den Gesang Hunolds an Regina und seinen Abzug mit den Kindern am Schlusse der Oper als einigermassen über das Allergewöhnlichste hinausgehend bezeichnen. — Ein besonderes Wort verdient die Instrumentation der Oper. Sie ist so ziemlich das geistloseste, was je auf diesem Gebiete geleistet wurde. Meist gerade nicht hässlich, aber unsäglich hausbacken und ordinär.

Woher nun aber der Erfolg des Werkes? Wohl vor allem durch die gute Rolle des Hunold, die stimmkräftige Baritonisten immer wieder einlädt, sich damit zu produzieren, ausserdem der, allen Gesangpartien nachzurühmende gute Vokalsatz und — die in Norddeutschland mehr als bei uns schier unbesiegliche Vorliebe für falsche Sentimentalität, für Konditor-Lyrik, die im „Rattenfänger“ wahre Orgien feiert.

. . . Ob dem „Rattenfänger“ die Wiener Kinder so gerne nachfolgen werden, wie die Hameler Kinder dem Rattenfänger von Anno dazumal? Es ist doch einige Zeit seither vergangen.



## Die Bohème.

(Scenen aus H. Murgers „Vie de Bohème“ in vier Bildern von G. Giacosa und L. Illica. — Musik von Giacomo Puccini. — Erste Aufführung im Theater an der Wien, 5. Oktober 1897.)

H. Murgers „Vie de Bohème“ ist eines der ersten Bücher der Grisettenlitteratur. Es hatte nur an Mussetschen Schriften Vorgänger; hinterdrein kam zwar manches Bedeutende, aber auch, an Gefolgschaft immer anwachsend, jene litterarische Burgmusikgesellschaft, die allgemach von Bücherschränken, Leihbibliotheken und Theatern Besitz nahm und jetzt gewissermassen einen „vierten“ oder „fünften Stand“ bedeutet, mit dem man zu rechnen hat. — Alle die Grossen, Kleinen und Kleinsten sangen und singen das hohe Lied vom niederen Weibe in einer eigentümlichen Tonart mit übermässigen und verminderten Intervallen, wunderlichen Harmonien und unmöglichen Kadenzen. Für das Publikum besteht der Reiz der neuen Richtung wohl hauptsächlich darin, dass es ungeniert einen Blick in das „Nur für Erwachsene“ zugängliche Extrakabinett des grossen Panoptikums „Welt“ machen kann, nebenher in dem Prickel, den das Moral-Protzentum dem Wohlsituierten gewährt. . .

Die Musiker erkannten bald den Wert, den

die neuen, unverbrauchten Stoffe für ihre Operntexte gewinnen konnten; lebten in ihnen doch wenigstens Menschen unserer Zeit, nicht die verstaubten, abgewirtschafteten Marquis und Prinzessinnen mit ihren Puderzöpfen, Reifröcken und Koloraturen. Namentlich die Romanen hatten rechtzeitig den Mut, kräftig anzupacken, und so bekamen wir Verdis „Traviata“, eine „Manon“ von Massenet und eine von Puccini, „Mala vita“ von Giordano u. a. Stets bildet ein ziemlich lockeres Frauenzimmer den Mittelpunkt der Handlung. Fast könnte man glauben, die „Tugend“ sei uninteressant geworden. Oder hat man ein leises Gefühl dafür, dass sie nicht immer ein seidenes Kleid anhaben muss . . . oder anderer Art sein kann, als die vorschriftsmässige, bürgerliche Tugend, unter deren Legalisierungszwang gerade nicht immer die eigentliche Sittlichkeit gedeiht. . . .

In seiner „Bohème“ langte Puccini nach Murgers originellem Buche; wie von selbst drängte sich ihm Mimi als Hauptperson auf. Sie — eine arme Arbeiterin — ist der einzige mögliche Mittelpunkt, der sich für ein aus dem Pariser Sittenromane zu formendes Stück auffinden lässt. Die Autoren — Giacosa, der Dichter der poetischen „Schachpartie“, und Illica, der mehrfach bewährte Librettist — nennen ihr Theaterwerk weder Drama noch Oper, sondern begnügen sich mit dem Titel „Scenen“. Vielleicht spricht da der Geist unserer Zeit mit, der sich an Titel nicht viel kehrt, vielleicht die litterarische Mode, welche auch in den Aufschriften mit dem Alten

aufräumen will. Haben wir ja doch ein Schauspiel von E. Rosmer, das sich nur als „Fünf Akte" deklariert, und eine Oper von R. Strauss, die sich mit der Anrede „Drei Aufzüge" zufrieden giebt. Wahrscheinlicher als alles dies scheint uns, dass die geschickten Textdichter Puccinis von dem richtigen Gefühle geleitet wurden, ihr Stoff eigne sich nicht für die dramatische Form. Der Vorwurf für einen Fries lässt sich in einem einzigen Gemälde nicht behandeln, ein so vielseitiges Zeitbild wie „Bohème" nicht in den unverrückbaren dramatischen Model zwängen, der seine Forderungen geltend macht, ob man dann eingesteht, ein Theaterstück gemacht haben zu wollen, oder nicht. Ist nun ein Autor an einen dem Theater eigentlich widerstrebenden Stoff geraten, so entscheidet ausschliesslich seine Findigkeit und Erfahrenheit in der Benützung des scenischen Apparats. Besitzt er diese nicht, so wird gar nichts draus, als ein verwirrendes Durcheinander, besitzt er sie, so kann er ein Scheindrama zimmern, das durch klug vorbereitete Kontraste, vielleicht auch nur durch gefällige Abwechslung über den Mangel eigentlicher dramatischer Organisation hinwegzutäuschen vermag. In diesem Sinne ist das Textbuch der Herren Giacosa und Illica eine gelungene Arbeit zu nennen. Es sieht fast wie ein Drama aus, ohne eines zu sein. Es erzählt nur die Geschichte zweier teils paralleler, teils divergierender Lebensläufe; wie sich Mimi und Rudolf, ihr Stubennachbar, ein hungernder Dichter, finden, wie sie sich unterhalten und wieder verlieren, da das

Mädchen an Leib und Seele siech wird. Die Librettisten haben nun — so ausführlich sie uns schliesslich das leibliche Ende vorführen — über den seelischen Konkurs ein, die Thatsachen total verschleierndes Mäntelchen gehängt. Nach einer gründlichen Auseinandersetzung trennen sich die Liebenden im dritten Akte. Mimi geht einer ungewissen — oder sagen wir etwas deutlicher: einer „gewissen" — Zukunft entgegen und wirft sich einem reichen Manne an den Hals. Das Bühnenbild sagt das Gegenteil vom Sinne dieser Scene. Die beiden jungen Leute gehen Hand in Hand, Haupt an Haupt gelehnt ab, und Puccini macht, obwohl da wahrhaftig kein Anlass zu besonderer Rührung vorliegt, dazu seine weichste, süsseste Musik. Ein schlechter Theatercoup, eine bedenkliche Konzession an die Sentimentalität eines Bourgeois- Publikums, ein moralisches Riechfläschchen . . . Für jeden, der bisher Mimi Interesse entgegengebracht, ist diese Scene die eigentliche Sterbescene des Stückes; die ziemlich unappetitliche Spitalgeschichte des letzten Bildes betrifft lediglich die Lunge der für uns bereits moralisch Toten.

Diese, in eine Rührgeschichte umgekrempelte Liebesangelegenheit Mimis und Rudolfs ist also — von einigem wenigen Beiwerk abgesehen — der einzige dramatische Niederschlag aus Murgers Roman. Der eigentliche Hauptstoff desselben, die Schilderung des zwischen grossem Elend und ebenso grossen Hoffnungen in beispielloser Sorglosigkeit sich abspielenden Lebens etlicher Künstler und Litteraten, die dem Wirtshaus, der

Welt und sich selber so viel als möglich schuldig bleiben, dieser bleibt fast unberührt und musste es bleiben. Wer das köstliche französische Buch kennt, wird sich unter den paar schäbig gekleideten, hungerigen jungen Leuten, die sonst noch auf der Bühne herumspringen, die schnurrigen Freunde Rudolfs, Schaunard, Marcel, Collin, denken können. Für alle anderen werden es eben schäbig angezogene junge Leute sein.

Puccini, seit ein paar Jahren einer der aufsteigenden Sterne Italiens, hat nun zu diesem, der musikalischen Behandlung nicht zu sehr entgegenkommenden Stoffe die Musik geschrieben. Für mich zerfällt diese in zwei scharf geschiedene Arten. Die entweder fein graziösen, lustigen, oder derb volkstümlichen Scenen behandelt der Maëstro mit Geist und Anmut, mit einer vornehmen Beweglichkeit, um die jeder Deutsche den Italiener billig beneiden darf. Auch die zärtlichen, still vertraulichen Töne stehen ihm gut zu Gesicht. Er besitzt Innigkeit, liebe, warme, halblaute Herzenstöne. — Wo das Pathos, wo die grosse Leidenschaft einsetzt, da versagt Puccinis Besaitung. Er überschreit sich, seine Sprache wird übertrieben, unglaubwürdig, manieriert. Eine in neuitalienischen Redensarten untergehende Modemelodik wird durch eine ränkereiche, unnatürliche, für die Länge peinigende Harmonik geradezu unausstehlich gemacht, ein immerwährendes Abreissen und Wiederansetzen — von dem auch die besten Partien der Oper nicht frei sind — vernichtet den letzten Rest von Freude, den man an der Sache haben könnte. Ich

gestehe, nicht bald etwas mir Unsympathischeres zu kennen, als die seriösen Scenen von Puccinis „Bohème“. Sie sind mir so fatal, wie ähnliche Sachen von Massenet, dem der Italiener offenbar nachstrebt, so unangenehm, wie manche der ernsteren Stücke von „Freund Fritz“, mit denen einiges in „Bohème“ eine gewisse Verwandtschaft zeigt. Darum halte ich gerade den dritten und vierten Akt, in dem ernstes überwiegt, weit minderwertig, wie den keck gemachten zweiten oder gar den teils geistvollen, teils überaus liebenswürdigen ersten Akt. Am gerundetsten erscheint mir die allererste Scene der Oper, in der eine weiter ausschauende Disposition zu erkennen ist und eine bedeutende musikalische Feinkunst den kleinsten Schwenkungen des Textes in reizender Weise nachgeht. Auch das Orchester weiss, wie der alte, treue Diener eines Hauses, gar viel Intimes von seinem Herrn und Meister Puccini. Es sieht ihm gleichsam in die Seele. Wo er mit voller Hand giebt, da leiht es ihm seine feinsten Farben, da spricht es mit seinen Flöten und Geigen eine reizvolle, poetische Sprache; wo er den modernen italienischen Strassenjargon spricht, da stellt sich auch von unten her trivialer Klang ein, da gehen die Violinen in ihren gefürchteten, leiernden Oktaven Arm in Arm einher. Die billigen Rührmittel des Orchesters schieben sich wie von selbst vor, das Handwerk ist stärker als die Kunst.

Ueberblicken wir alles, so zeigt sich uns Puccini als Erfinder von mässigem Reichtum, aber als einer, der eine feine Hand, Verstand und Geist

besitzt und namentlich im Fache der komischen oder humoristischen Oper hervorragendes zu leisten vermöchte. Ein weniger vollblütiger Musiker als Mascagni — wir denken natürlich immer nur an die „Cavalleria“ — aber ein distinguierterer Kopf, ein Mann von geläuterterem Geschmack, von feineren gesellschaftlichen Formen.

## Königskinder.

(Ein deutsches Märchen von Ernst Rosmer. Musik von E. Humperdinck. Erste Aufführung im Theater an der Wien am 10. Mai 1897.)

B e t t y (alte Haushälterin zu Agnes, ihrem Pflegekinde und dermaligen Herrin): Das sag' ich dir, wenn meine Tochter das geschrieben hätt', Schläg' bekäm' sie .... Ja! Was da drin g'standen hat — von liederlichen Weibsbildern — und so gewöhnliche Wörter, wie man's alle Tag' daherredet. — A g n e s : Das ist eben die Kunst. — B e t t y : Das ist gar keine Kunst! Gut'n Tag und gut'n Abend und wie geht's Ihnen, das kann ich auch schreiben.

Man merkt, die Damen sprechen über neueste Litteratur, über die „Jugend"-Schriftsteller unserer Tage. Wir gehören nicht zu denjenigen, die den gesprochenen Koloratur-Arien halbvergangener Zeiten nachweinen. Dennoch aber glauben wir, dass die alte Haushälterin — die allerdings nur schöne Tiraden für Poesie hält — ein Körnchen Zukunftsweisheit ausgesprochen hat und gar vieles von dem, was man heutzutage als rötestes Neuestes preist, vom nächsten Jahrhundert, vielleicht vom nächsten Jahrzehnt, „in den grossen Papierkorb" geworfen wird .... Kunstdünger! ....

Zu denen, die sich gar „so gewöhnlicher Wörter“ bedienen, ja, die eine Art Freude daran zu haben scheinen, den Leser oder — man denkt's nicht gerne aus — den Hörer durch äusserste Unerschrockenheit im Ausdrucke zu verblüffen, zu überrumpeln, gehört Ernst Rosmer, dessen Drama „Wir Drei“ der obige Dialog entnommen ist. Der Sprachschatz dieses Dichters umfasst die intimsten Einrichtungsstücke eines Haushalts, seine Männer und auch seine Frauen würden zuweilen mit ihrer Drastik Shakespeare, Dr. Luther und den seligen Grimmelshausen gewaltig staunen machen. . . . Zum Glücke ist diese burschikose Redeweise nicht das wesentliche an Rosmer. Er besitzt starkes Inhalts- und Formtalent und ist einer jener Ausnahmsmenschen, die sich nicht nur ihrerseits mit der Poesie „beschäftigen“, sondern mit denen sich auch — nach Rosmers Wort — die Poesie beschäftigt. Er ist vor allem mit einem offenen Auge für Welt und Dinge begabt. „Mit den Dingen hab' ich's zu thun“ — sagt er irgendwo — „mit den Menschen. Was für Ohrläppchen einer hat und wie er Au! schreit, wenn er sich in den Finger schneidet — oder ins Herz“. Er sieht seine Leute nicht nur in „grande toilette“, sondern nackt, und weiss viel mehr von ihnen, als er ausspricht. Bei manchen derselben ist das allerdings nicht merkwürdig. Porträtiert er doch seine nächste persönliche Umgebung... seinen Vater, sich selbst. . . . Mit Vorliebe holt er seine Modelle aus der Kunst- und Theaterwelt, die er genau kennt, mit der er von Jugend auf verwachsen ist, deren Jargon er mit Virtuosität

spricht. Kein Wunder! Der Dichter Rosmer heisst eigentlich — Elsa Bernstein. Als Tochter des bekannten Wagnerianers Heinrich Porges hat Frau Bernstein den Umgang Richard Wagners genossen, gar viel von der Bayreuther Luft in ihrem Blute verarbeitet, das innere Getriebe des Theaters auf dem Festspielhügel kennen gelernt, den Bühnenweihstaub an der Bürgerreuth geschluckt.

Die „Königskinder", die im Januar dieses Jahres in München ihre erste Aufführung erlebten, und die wir vor ein paar Tagen hier im Theater an der Wien zu sehen bekamen, sind in der Atmosphäre Wagners aufgewachsen. Stofflicher Inhalt, Einzelheiten und zahlreiche Beziehungen sprechen für diese Annahme. Am lautesten aber etliche Schrullen. „Wie er sich räuspert .... u. s. w." Rosmer — den Namen legte sich die Dichterin wohl aus Verehrung für Ibsen bei, so wie ihr Vater sie einst aus Verehrung für Wagner Elsa nannte — hat in den „Königskindern" die Vorliebe für überdeutliche Ausdrucksweise so ziemlich zurückgedrängt, dafür aber den Schwulst, der zuweilen in Wagners Dichtungen so üppig blüht, mit grösster Zärtlichkeit adoptiert. Versfüsse auf Stelzen.... „Wärst du doch sinnegescheiter und merktest dir ein", „Was schämst du die Hand über die Stirne?" ist vielleicht ganz korrektes Hexendeutsch; Königstöchter vermeiden aber gewiss Wendungen wie: „Wer davon isst, mag das schönste seh'n, so er wünscht, sich zu gescheh'n", oder: „Nun kenn' ich ihn wohl und bin ihm kühn"; Königssöhne, wenigstens

deutsche, werden kaum zu einem geliebten Mädchen sagen: „Fremdest mich mit den Augen an“. Falls man von einem Fahrenden den Satz hört: „In den Schädel baucht euch der Magen schier“, von einem Holzhacker den plastischen Ausspruch: „Erst will ich . . . mir den Schweiss von den Lenden ruh'n“, oder aus dem Munde eines Wirtstöchterleins die gastronomische Sentenz: „Wenn die Magenträume uns Schabernack spinnen, muss sie das Morgenmal vergessen“ . . . . dann ist man „sinnegescheiter“, merkt sich dieselben nicht „ein“ und lässt sie schon gar nicht drucken.

Die Handlung des — abgesehen von derartigen gekünstelten Sprachnaivetäten — teils hochpoetischen, teils keck realistischen, jedenfalls aber durchaus theaterwirksamen Buches ist wohl von Rosmer frei erfunden. Eine Hexe hält ein Königskind als Gänsemagd in ihrem Banne gefangen. Ein Königssohn bahnt sich den Weg in die weltferne Einsamkeit des Hellawaldes, findet das Mägdlein und will mit ihm fliehen. Als das liebliche Kind zögert, wirft er ihm seine Krone zu Füssen und eilt davon, in die Welt hinein. Die Hexe aber sperrt ihr verwirrtes Kind ins Haus. Da erscheinen ein paar Abgesandte der esstüchtigen, seit Jahren herrscherlosen Stadt Hellabrunn, um mit der Waldfrau über die Wiederanschaffung eines Königs zu beraten. Die Alte — wie es scheint, keine Anhängerin des monarchischen Princips — sieht den Zweck des Unternehmens nicht recht ein und meint, es thäte ja nicht not, sich einen Herrn

vorzusetzen, von dem man erbitten müsse, „was ohne ihn und seine Sklavenkette das dumme Volk von selber hätte“. Endlich wahrsagt sie den wortreichen Spiessern, dass der erste, der am Mittag des Hella-Festtages zum Stadtthore einziehen werde, der von der Vorsehung bestimmte König sei. Während dieser etwas langwierigen Verhandlung ersieht der Spielmann, einer der Gesandten, die Königsmaid, und ihm gelingt es schliesslich, diese der Macht der Hexe zu entreissen. Der Himmel sagt durch das Wunderzeichen eines fallenden Sterns sein Amen dazu. Die Befreite setzt sich das Krönlein auf und eilt dem Geliebten nach. Dem ist inzwischen von den Pfahlbürgern von Hellabrunn gar Uebles widerfahren. Schweinehirt musste er werden, weil er keinen Heller besass . . . des Diebstahls sogar wurde er bezichtigt . . . da . . . in höchster Not, thut sich das Stadtthor auf und, umstrahlt vom hellen Sonnenlichte, erscheint, die Krone auf dem Haupte, die königliche Gänsemagd, gefolgt von ihren Gänsen. Ein rührendes herrliches Bild. Die Liebenden fallen sich in die Arme. Für die nüchternen Hellabrunner ist das Ganze aber nur eine königliche Unterhaltung. Sie lachen die überseligen Königskinder aus und jagen sie ins Weite. Im wilden Walde, vor der verfallenen Hütte der inzwischen verbrannten Hexe finden wir sie wieder. Hunger und Wintersschnee machen ihrem Erdenwallen ein Ende. Die zu spät herzukommenden Hellabrunner, die jetzt an die königliche Sendung der beiden glauben, können ihnen nur mehr „ein Königsgrab“ bereiten.

Der Spielmann hält ihnen eine ergreifende Leichenrede.

Das neue Märchen schliesst also nicht mit dem üblichen: „und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch“, sondern geht tragisch aus mit Hunger, Not und Tod. Die Königskinder enden als Pechvögel. Das wäre nun bei der offenkundigen Schuldlosigkeit der beiden eine entschiedene dramatische Grausamkeit, eine künstlerische Gewaltthat, wird aber sofort begreiflicher, wenn man das ganze Stück — wie es wohl gemeint ist — symbolisch auffasst. Wagners Ringen dürfte den ersten Anstoss gegeben haben. Könnte man doch zu manchem Detail des Märchens das Gegenstück im Leben des Meisters finden, wäre es doch ein leichtes, für das aller Opfer fähige Weib, ja sogar für die kompromittierenden Gefolgsgänslein die Vorbilder aufzutreiben. . . . Verallgemeint passt die Geschichte endlich auf jedes Genie. Das Trägheitsmoment der Welt ist unsterblicher als alle Unsterblichen!

Die „Königskinder“ wurden, wie es scheint, ursprünglich ohne Rücksicht auf Musik entworfen. Dennoch verlangen sie, um bei scenischer Aufführung volle Wirkung zu thun, nach dem verklärenden Goldgrund der Töne. Humperdinck that wohl das richtigste, indem er zu dem zwischen Wirklichem und Unwirklichem schwebenden Stoffe die zwischen Sprache und Musik schwankende Form des Melodrams wählte. Sie ist so recht das Gehäuse für Unfassbares. Schon Goethe empfand das, als er für die phantastischpoetischen Momente des Euphorion im „Faust“

melodramatische Musik verlangte, „um jenem Flügelflammenleben die einzig eig'ne Atmosphäre zu bilden". In ähnlichem Sinne haben Rousseau — der Erfinder des Melodrams — und Benda, der durch seine Schöpfungen sogar noch auf Mozart, ja auf Beethoven nachwirkende erfolgreichste Meister dieser Gattung, den Eindruck des Ungewöhnlichen, Märchenhaften am sichersten durch das Melodram zu erreichen geglaubt. Bei diesen älteren Komponisten, denen sich Mozart in seiner Operette „Zaïde" auf das engste anschloss, unterbricht die Musik die Rede und bezeichnet, was nach Wagners Wort „das Orchester zunächst nach seinem besonderen Vermögen auszudrücken hat . . .: die dramatische Gebärde". Weber in seiner „Preciosa" und R. Schumann an einigen Stellen seines „Manfred" liessen zur fortlaufenden Musik deklamieren, manchmal ohne, manchmal mit genauer Fixierung des Rhythmus. „Ich habe hier der „Preciosa" auch eine Notenzeile gegeben und hin und wieder mit kleinen Noten den Rhythmus bezeichnet . . .", schreibt Weber. Humperdinck geht noch einen Schritt weiter und bringt ausser dem Rhythmus noch den Sprechton in Noten. Er setzt das Wort in Musik wie die Alten die Geste. Was er vom Schauspieler verlangt, soll „gesteigerte Rede" sein, ein Mittelding zwischen Sprechen und Gesang, etwa wie wir's von Ammergau aus kennen und wie es der aus lauter Mitteldingen entsprungenen Gattung vielleicht am besten entspricht. Indem nun die Schauspieler bei Rosmer - Humperdinck manchmal sprechen, manchmal singen, manchmal

mit diesem neuen Humperdinck-Stil hantieren sollen, erwachsen der praktischen Ausführung ungewöhnliche Schwierigkeiten. Da man doch nicht gleich so weit gehen kann wie Goethe, der die Rolle der Helena in „Faust“ zwischen einer Tragödin und einer ersten Sängerin verteilt wissen wollte, bleibt nur übrig, je nach den „vorhandenen Kräften“ entweder der Musik oder der Dichtung etwas abzuzwacken. Kann sich freilich treffen, dass das gerade der Kopf ist! . . .

Humperdinck hat sich in „Königskinder“ mehr auf den Standpunkt des Illustrators, als den des Malers gestellt. Er folgt mit seiner motiv-gewebten Musik genau jeder Wendung der Rede, vertieft da das Dunkel, wirft dort noch freudigeres Licht hinein, verrät unausgesprochene Gedanken des Dichters, macht vor allem Stimmung. Was nun in diesem immerhin etwas engen Rahmen zu leisten war, hat Humperdinck geleistet. Seine Musik ist charakteristisch, fein geformt und von zauberhaftem Klange. Originell ist sie, wenigstens in den meisten Melodramen und den grösseren Orchestersätzen, den Einleitungen zum zweiten und dritten Akte, leider nur in sehr bescheidenem Masse. Man hört Schumann, Wagner, Goldmark, hie und da eine liebvertraute Wendung aus „Hänsel und Gretel“, aber wenig, blutwenig Neues. Am reichsten entwickelt sich Humperdinck noch in der letzten Scene des Stückes. Da redet seine Musik vernehmlicher, eindringlicher, als die schmerzerstickten Worte des Dichters. Die besten Teile der Partitur sind aber der reizende „Rosenringel“ im zweiten, das

Spielmannslied vom „Hahnenei“, die düstere Erzählung der Hexe im ersten Akte, Stücke, die sich durch höchst charakteristische Einfälle wie durch meisterhaftes Erfassen der Stimmung auszeichnen.

Der Aufführung im Theater an der Wien, der Verdienste der Direktorin Fräulein v. Schönerer und der Mitwirkenden, allen voran Frau Stella Hohenfels, sei aufs rühmendste gedacht, ebenso die erfreuliche Thatsache eines vollen Erfolges konstatiert. Bei öfterer Wiederholung des Märchenspiels werden sich die Mitwirkenden noch weiter in den neuen Stil desselben finden und wohl auch ihren Stimmorganen weniger zumuten, als am ersten Abend. Die meisten Darsteller waren überlaut. Nichts aber macht das Publikum lässiger im Zuhören, als das Schreien auf der Bühne, sei es im Schauspiel, sei es in der Oper. Der Hörer wirkt nur dann gleichsam mit, wenn er auch eine Arbeit zu leisten hat. Sie heisst: Aufmerken! — Ein von R. Baumbach auf den schwer leidenden Kaiser Friedrich geschriebenes Gedicht schloss mit den Worten: „Man hört den deutschen Kaiser, auch wenn er leise spricht!“ Das gilt nicht nur für deutsche Kaiser, sondern für jeden, der herrschen oder beherrschen muss.



## Dalibor.

(Oper in drei Akten. Text von Josef Wenzig, für die deutsche Bühne eingerichtet von Max Kalbeck. Musik von Friedrich Smetana. — Erste Aufführung auf dem Hofoperntheater am 4. Oktober 1897.)

„Dalibor“ ist das zweite Smetanasche Werk, das an der Hofoper eigentlich nur eine Pseudo-Première erlebt. „Die verkaufte Braut“ zog zuerst im Theater der Musikausstellung, bald darauf „an der Wien“ ein und wurde erst nach ihren dort erlebten Applaus-Polterabenden in das prunkende Haus am Opernring geführt. „Dalibor“, böhmischer Ritter und daher Standesperson, konnte den Umweg über die Vorstadt vermeiden und fand an dem kaiserlichen Institute direkt, wenn auch erst nach fünf Jahren, die ihm gebührende Aufnahme.

Die Handlung der Oper spielt zu Ende des 15. Jahrhunderts, in der Zeit, da der polnische König Wladislaw über die Czechen herrschte. Ritter Dalibor wurde wegen Teilnahme an einer Rebellion im Jahre 1498 gefangengesetzt; im Kerker lernte er, ohne Anleitung, die Geige spielen. Das auf ihn gemünzte Sprüchlein: „Etiam Daliborem fames musicam docet“, eine Personalvariation des Wortes „Not lehrt beten“, hat sich

in ähnlichen Formen bis heute erhalten. Der Turm, in welchem der quieszierte Dalibor seine Haft verbüsste, ist der unter dem Namen Daliborka noch zur Zeit in Prag auf der Höhe des Hradschin in leidlich erhaltenem Zustande bestehende Hungerturm. Eigentlich — wenn man von dem ungemütlichen Interieur mit seinem Absturzloche für die Leichen der Verhungerten u. dergleichen absieht — ein wundervolles Plätzchen. Wie ein ungeheures Epheublatt dehnt sich auf einer Seite zu Füssen der herrliche Hirschgraben aus, auf der anderen das hunderttürmige Prag. Das Auge des Gefangenen konnte satt, ja trunken werden . . . Es war damals, trotz seiner barbarischen Sitten, eine glückliche Zeit. Sollte einer verhungern, so musste man ihn in einem festen Turm von der reichen Erde absperren. . . . jetzt lassen sich manche einsperren, damit sie nicht Hunger leiden . . . .

Ob Dalibor angesichts einer der schönsten Aussichten von Europa wirklich verhungert ist oder nicht, weiss ich nicht. Die gutmütige Frau, die mich in dem alten Gemäuer herumführte, behauptete es, und sie musste es wissen. Wenzig, der treffliche böhmische Dichter, der sich vor allem durch Sammlung und Uebersetzung slavischer Volkslieder, Märchen und Sprichwörter, durch Herausgabe einzelner Werke Comenius', Flaschkas von Pardubitz, Celakowskys u. a. grosse Verdienste um die weitere Verbreitung slavischer Poesien erworben, bereitet in seinem Textbuche zur Smetanaschen Oper dem Helden ein effektvolleres Ende. Ein durch ein liebendes

Weib zu seinen Gunsten unternommener Befreiungsversuch schlägt fehl; König Wladislaw verurteilt den Ritter zum Tode durch das Schwert. — In der Motivierung und Ausgestaltung des Stoffes hat Wenzig, der Smetana später auch den Text zu seiner Festoper „Libussa" lieferte, nur insoweit eine glückliche Hand bewiesen, als er sich an „berühmte Muster" halten konnte. Als solche zeigen sich vor allem der „Cid"; Milada, die Schwester eines von Dalibor erschlagenen Burggrafen, verliebt sich in den Mörder des Bruders und versucht seine Errettung aus dem Gefängnisse, in welches sie sich Zutritt verschafft, indem sie — hier setzt „Fidelio" ein — Männerkleidung anlegt und sich in dieser Vermummung das Vertrauen des alten Kerkermeisters Benes erwirbt. Zur Gerichtsscene des ersten Aktes, in welcher Dalibor zum erstenmal vor dem Könige erscheint, Milada mit ihren Frauen auftritt und den später so Heissgeliebten mit flammenden Worten anklagt, hat der erste Akt von „Lohengrin" als Modell gedient. Wie immer, wenn man das auf dem Baume eines Dramas gewachsene Reis abschneidet und an einem anderen Orte in ähnlichem Sinne verwenden will, so ist auch hier das Uebernommene inzwischen welk und matt geworden. Was geblieben ist, sind praktische Situationen, gute Gelegenheiten, Musik zu machen. Das eigentliche Leben, das Organische fehlt dem in mancher Hinsicht verdienstlichen Buche. Auch etliche romantische Zuthaten, so der violinspielende Geist des verstorbenen Zdenko, eines Freundes Dalibors, das dem Zuhörer unver-

ständlich bleibende Motiv, dass Dalibor diesem Zdenko zu Liebe Rache an Miladas Bruder nahm, konnten höchstens der Einheitlichkeit des Vorwurfes schaden, statt sie befestigen. Es ragen vom Rahmen her in das Gemälde allerlei Hände und Füsse, deren Zusammenhang mit dem Hauptvorgange unklar bleibt. — Einige grobe Ungeschicklichkeiten hat Herr Mahler ausgemerzt. So verlegte er, sehr zum Vorteil der Wirkung, eine Scene im zweiten Akte, und änderte den Schluss des Stückes, der in früheren Fassungen gänzlich verpuffte, so weit ab, dass nur wenigstens der musikalischen Gerechtigkeit Genüge geschieht. Herr Max Kalbeck hat das Buch, das Wenzig seinerzeit deutsch schrieb und Erwin Spindler für Smetana ins Czechische übertrug, wieder ins Deutsche rückübersetzt; eine in Anbetracht der grossen Schwierigkeit überaus gelungene Arbeit, die sich hie und da, zum Beispiel in der Soloscene des Kerkermeisters, wo Kalbeck eigenes lyrisches giebt, zu wahrer dichterischer Schönheit erhebt.

Die Musik zu „Dalibor" ist zwischen 1866 und 1868 geschrieben, in der Zeit, da die Wagner-Bewegung immer mehr an Umfang gewann. Auch der hochbegabte böhmische Meister, der doch lange vorher an Liszt einen edlen, hilfreichen Freund gewonnen hatte, folgte mit Begeisterung, aber doch in angemessener Entfernung dem neuen Sterne. Seine Landsleute, damals noch zum grössten Teile dem Streben des Bayreuthers abgewandt, liessen ihm das unliebsam entgelten. Als „Dalibor" am 16. Mai 1868 zum ersten Male unter

Smetanas Leitung zur Aufführung kam, liess er das Publikum kalt; nach fünf Aufführungen wanderte er ins Archiv; auch ein 1870 unternommener Wiederholungsversuch fiel schlecht aus. Wieder ein paar Reprisen und wieder der Bibliotheksstaub.

Aus diesem Hungerturme des Ruhmes wurde „Dalibor" erst vor einigen Jahren befreit, da das neue czechische Theater sein Repertoire naturgemäss auf Smetanas Schöpfungen fundieren musste; für die ausserböhmische Welt wurde das Werk am 5. Juni 1892, bei einer glänzenden Vorstellung im Ausstellungstheater, gewonnen. Das Unrecht, das die Heimat dem Meister zugefügt, hat die Fremde gutgemacht. Und das Unrecht war ein doppeltes. Vor allem deshalb, weil ja Smetana weit weniger, als es nach oberflächlicher Betrachtung den Anschein hat, in Wagners Bahnen wandelt. Er ist lediglich, von denselben musikalischen Prämissen ausgehend, zu denselben Konsequenzen gelangt, und hat daher gleichzeitig mit Wagner, jedoch unabhängig von ihm, ähnliches wie er erfunden. Dabei bleibt er aber doch vorwiegend in seinen eigenen Geleisen, hat seine eigene Harmonik und Rhythmik, ja seinen eigenen wundervollen Orchesterklang. In dramatischer Richtung geht er lange nicht so weit wie Mozart oder Wagner, und namentlich die von einer zur anderen musikalischen Gruppe überleitenden Zwischenspiele, welche bei Mozart schon oft so tief bedeutsam, bei Wagner entweder den dramatischen Blutlauf wie durch feine Aederchen durchsehen lassen, oder äusserliches der Hand-

lung mit schärfster Charakteristik nachmalen, sind bei Smetana oftmals nur zu musikalischen Zwecken vorhanden. Zwischenspielmusik statt Spiel-Zwischenmusik. Dies unterscheidet Smetana nicht unwesentlich von den moderneren, namentlich Nach-Wagnerschen Meistern, die gerade in diesen charakterisierenden Instrumentalsätzen gar eigentümliches geleistes haben; vielleicht ihr vollendetstes! Die heutige Kunst giebt ihr bestes in Nebensachen.

Zu seiner ganzen Grösse reckt sich Smetana dort auf, wo er Platz zur Entwicklung seiner musikalischen Kunst hat und der dramatische Untergrund ihn anregt und hebt. So sind das grosse Liebesduett zwischen Milada und Dalibor, der Gesang des Kerkermeisters und manches andere Stück aus dieser Oper wahre Perlen musikdramatischer Kunst; vortreffliche, oft hinreissend schöne Musik und gesättigt mit der Stimmung der Scene. Viele andere Partien der Oper kann man leider nur im ersteren Sinne vollendet nennen. Zu oft steht das dramatische, ja sogar das handwerksmässig theatralische weit hinter dem musikalischen zurück. Stockend, eigentlich wie ein Chorkonzert, beginnt gleich die allererste Scene. Darauf tritt — nicht handelnd, sondern erzählend — Jutta, ein liebliches junges Mädchen, der freundliche spiritus rector des Stückes, in das Ensemble — man darf noch immer nicht sagen: in die Handlung — ein. Ihr jubelnder Gesang „durch des Kerkers Riegel und Wände . . .“ bildet eine prächtige musikalische Steigerung; fast könnte man sie für dramatisch halten. Endlich

erscheint zu den Klängen eines prunkenden Marsches (im Dreiviertel-Takt) der König. Merkwürdigerweise schliesst das überaus schöne Stück im Pinanissimo. Die Erscheinung des Herrschers verliert dadurch völlig den Eindruck des Mächtigen, Gewaltigen; es ist, als wäre der König von dem bisschen Aufmarsch erschöpft. Eine Anrede Wladislaws — ähnlich derjenigen König Heinrichs im „Lohengrin" — führt zum Auftritt Miladas, der Anklägerin Dalibors. Ein langes, wenig charakteristisches Zwischenspiel, welches eigentlich nur nach C-dur überleitet, bliebe besser weg. Nun folgt, zu Harfenklängen, eine rührende Klarinett-Melodie, die die Stimmung der um ihren Bruder Trauernden aufs glücklichste wiedergiebt. Von da an kommt mehr Leben und Fluss in die Sache. Eine, an die Richter adressierte, Apostrophe Dalibors verschafft dem Helden einen praktischen, effektvollen Abgang. Mit einer Wiederholung und Steigerung von Juttas erstem Jubelgesange schliesst der Akt äusserlich wirksam ab. — Herrlichkeiten und Schwächen dicht nebeneinander.

Manches wäre durch eine geschickte und nicht zu ängstliche Hand leicht zu Gunsten der Wirkung zu ändern. Vielleicht liegt in diesem Falle sogar die Pflicht vor, das Werk eines bedeutenden Meisters von schädlichem Beiwerk zu befreien. Schon der Wegfall einer Reihe verzögernder Zwischenspiele würde an manchem Orte helfen. Es käme auf eine Probe an. Wir wissen, Herr Mahler ist kein Freund von „Strichen", und wir selbst bedauern nichts mehr, als das oft

so sinnlose Walten des Rotstiftes; es giebt aber da auch eine feinere Praxis, die nur dem Unkraut schädlich wird und diese sollte gerade bei „Dalibor“ am Werke sein.

Jedenfalls hat Herr Mahler, als er sich für die Aufführung von „Dalibor“ entschied, etwas unternommen, was längst hätte geschehen sollen. Smetana ist einer der ersten österreichischen Musiker und die besten seiner Werke gehören auf die erste Bühne des Kaiserstaates.



## Eugen Onegin.

(Lyrische Scenen in drei Aufzügen. Text nach Puschkin; deutsch von A. Bernhard. — Musik von Peter Tschaikowsky. — Erste Aufführung an der Wiener Hofoper am 19. November 1897.)

Die Musik lebt auf der Bühne immer aus zweiter Hand. Die besten Opernbücher sind nach Meisterwerken der Dichtung geformt. Am allerwenigsten haben zu allen Zeiten die frei und besonders für die Oper frei erfundenen Stoffe gefruchtet. Vielleicht deshalb, weil die Dichter von den Fähigkeiten und Bedürfnissen der Musik, also von dem, was sie dem Musiker zu liefern hätten, im besten Falle dunkle, in anderem total irrige Vorstellungen haben. Fernes Glockenläuten, Chöre von Mönchen, Schnittern und Rittern, irgendwelche alte Lieder sind meist die festen Punkte, an die sich die Librettisten klammern und damit von Haus aus auf falsche Fährte geraten. Menschen braucht der Musiker, keine alten Lieder und fernen Glocken. Das versteht der Komponist besser, als jeder andere und daher ist dieser in der Wahl der Stoffe für seinen Zweck meist glücklicher als die von allerlei Nebengedanken geplagten Operndichter. Am sichersten natürlich dann, wenn er gute Dramen oder dramatische Behandlung ermöglichende Er-

zählungen oder Romane zum Vorwurfe wählt. — Freilich müssen diese vorhanden sein!

In Russland hat die erst zu Anfang unseres Jahrhunderts geborene nationale Dichtkunst eine nationale Oper im Gefolge gehabt. Lermontows „Dämon" und „Kalaschnikow" (beide von Anton Rubinstein), Puschkins „Russlan und Ljudmilla", „Boris Godunow", „Russalka", „Der steinerne Gast", „Pique-Dame" und „Eugen Onegin" sind als Opernstoffe benutzt worden. Der Autor der beiden letzteren ist Peter Tschaikowsky, der gefeierte Komponist wertvoller Symphonien und Kammermusikwerke, nebstbei bemerkt einer der fruchtbarsten Opernkomponisten unserer Zeit. Nicht weniger als elf Opern hat er seinem Vaterlande gegeben. Einige davon, der in St. Petersburg 1879 zum ersten Male gegebene „Eugen Onegin", ist auch über die Grenzen Russlands und anderer slavischer Länder hinausgedrungen. Wir in Oesterreich haben im Prager tschechischen Theater eine vorwiegend slavische Musik pflegende Bühne, die schon seit Jahren Tschaikowskysche Opern giebt. An dieser hat Herr Direktor Mahler wohl den „Onegin" gesehen und sofort für Wien acceptiert. Es war kein Missgriff. Der grosse Erfolg, den das Werk am 19. November an der Hofoper hatte, zeigte, dass, trotzdem der Komponist, so wie der Librettist — Tschaikowskys Bruder Modest — in demselben eigene Wege gehen und dem groben Effekt grundsätzlich ausweichen, die tiefste Wirkung auf mitfühlende, verständnisvolle Hörer nicht ausbleiben kann.

Nur echtes, empfundenes kann auf andere so mächtigen Eindruck ausüben. — „Die Macht der Wahrheit ist gross", sagte Goethe wiederholt zu Eckermann. „Eugen Onegin" ist ein Beweis für diese Sentenz.

Schon der Vorwurf des Dramas ist Wahrheit, grausige Wahrheit. Hat doch Puschkin in seinem — dem Opernbuche zu Grunde liegenden — Roman „Eugen Onegin" sein eigenes Leben und — vorahnend — sogar sein tragisches Ende geschildert. Eugen Onegin ist Puschkin selbst. „In seiner Jugend war auch er ein Opfer wüster Leidenschaften", sein einziges, sein Lieblingsstudium: das Weib; in diesem ewig nicht zu Ende geschriebenen Meisterwerke der Natur zu blättern, auf seinen sauberen und unsauberen Seiten mit Behagen, mit Gier, vielleicht manchmal mit sanfter Rührung zu verweilen, war seiner jungen Tage Hauptbeschäftigung. Es kamen auch ernstere Zeiten. Wie sein Held Onegin lebt Puschkin eine zeitlang auf dem Lande, wo ihm Bauern, Ackergerät, Feld und Wald zu denken und zu thun gaben. Die Abwechslung schien ihm nicht unwillkommen. Waren ihm doch „Ohnmachten, Nervenkrämpfe, Thränen, des Weibes ganzer Apparat längst zuwider" geworden. Nach einiger Zeit der unvermeidlichen Eintönigkeit des Landlebens überdrüssig, zieht der Dichter nach Petersburg; sein Verwandter Charles Dantés-Heeckeren machte seiner Frau auf den Hofbällen unverschämt den Hof. Puschkin forderte den Abenteurer und fällt von dessen Kugel zu Tode getroffen. — In „Onegin" stirbt, und das ist eine

jener unwesentlichen Abweichungen von der Wirklichkeit, nicht der Held des Romans, sondern dessen Freund, der Dichter Lenski. Onegin ist der Mörder, wenn dieser Ausdruck bei einem „Ehrenhandel" erlaubt sein sollte. Lenski ist das geistige Widerspiel Onegins. „Nicht Eis und Flamme, nicht Gedicht und Prosa sind so ganz verschieden," sagt der Dichter. Eine reine, poetisch angehauchte, etwas weltscheue Natur, steht Lenski im Liebesbanne eines übermütigen Backfisches, der hübschen Olga Larina; die schwerblütige Schwester Olgas, Tatjana, liebt den weibersatten Onegin und verrät ihm ihre Neigung in einem direkt an ihn gerichteten Briefe. Kalt und ziemlich geschäftsmässig erklärt ihr der blasierte Mann, dass er von dem, in heisser überwallender Leidenschaft gemachten „Anbote" keinen Gebrauch machen könne und fügt zu dieser Demütigung noch eine zweite, indem er auf einem Balle im Hause Larina seine Aufmerksamkeit ausschliesslich auf Olga, Lenskis Verlobte, konzentriert, dadurch zugleich zwei liebende Herzen aufs tiefste verletzend. Lenski fordert Onegin, das Schicksal entscheidet zu Ungunsten des Gekränkten. Onegin flieht die Heimat. Nach Jahren findet er auf einem glänzenden Feste in Petersburg die inzwischen an einen General verheiratete Tatjana wieder. Er entbrennt in heftiger Liebe zu ihr, sie aber weist ihn, nachdem sie ihm nochmal ihre unverminderte Neigung gestanden, für immer von sich. — So endet diese Tragödie der Blasiertheit. Der Mann, der mit dem Leben, mit dem Tode getändelt, dieser Untermensch, der

anfangs wie das alles verweigernde Gegenstück zum alles verlangenden Uebermenschen Don Juan aussieht, er endet mit einer versengenden, ungestillten Glut im Herzen, einsam, wie im Walde ein zu Tode getroffenes Tier. Er mag sich da sein russisches Trost-Sprüchlein vorsagen: „Es ist alles dummes Zeug in dieser Welt . . . die Natur ist eine Närrin, das Schicksal eine Truthenne und das Leben eine Kopeke" — auch eine von den Wort-Spielmarken, die so lange gelten, als man guter Dinge ist und keines wahren Trostes bedarf . . . . seelisch verenden heisst der Schluss.

Das Tschaikowskysche Musikdrama „Onegin" ist vom Komponisten „Lyrische Scenen" benannt; genauer konnte die hier vorliegende Kunstform nicht bezeichnet werden. Der Librettist griff aus dem Puschkinschen Roman die für die musikalische Behandlung tauglichsten Scenen heraus und hüllte sie in ein halbwegs dramatisches Hauskleid. Jede derselben ist für sich, textlich und musikalisch, abgerundet, jede ein Bild für sich, das Ganze aber strenge der Anlage, oft auch den lyrischen Details des Originals folgend. Nur an einer einzigen Stelle wurde — im Interesse der dramatischen Steigerung — eine Abweichung nötig. Der Konflikt zwischen Onegin und Lenski tritt in der Oper während des Tanzes ein — nicht wie im Buche danach — die Stimmung schlägt jäh um, die dramatisierte Erzählung erhebt sich zum Drama.

Die Form der „lyrischen Scene" ist wohl nur dem Namen nach neu. In zahllosen älteren und neuesten Opernwerken sind die vom Dichter und

Komponisten in kleinere Untereinheiten abgerundeten Scenen das eigentliche Baumaterial der ganzen Konstruktion. „Bilder“ nennen es einige, Tschaikowsky nannte es „Lyrische Scenen“. In der Ausführung hat nun Tschaikowsky — was anderen, minderen Musikern nicht gelang — thatsächlich gehalten, was sein neuer Titel verhiess. Er besass Formgefühl und Formkunst genug, um eine Scene künstlerisch in einheitlichem Geiste auszugestalten, ihren musikalischen Gehalt im Raume der lyrischen Unterlage zu erschöpfen. Bei ihm ist die Scene nicht aus, wenn der Vorhang fällt, sondern der Vorhang fällt, wenn die Scene zu Ende ist. So steht Tschaikowsky Richard Wagner, der auf die künstlerische Abrundung jeder Scene grossen Wert legte, näher, als es bei oberflächlichem Hören den Anschein hat. Für gewöhnlich gelten diejenigen als die eigentlichsten Nacheiferer des grossen Bayreuthers, die ihn am unverfrorensten abschreiben. Bei Tschaikowsky ist fast keine Wendung, die an Wagnersche Musik erinnert, die Richtung und Gesinnung im ganzen ist aber die nämliche. — Der russische Meister ist ein ebenso seltenes wie rühmenswertes Muster persönlicher Selbständigkeit. Seine Musik trägt ein ganz bestimmtes Gepräge; seine Melodik, Harmonik und Rhythmik, wie seine entzückende Instrumentation sind etwas ihm allein eigenes. Das stellt ihn über viele andere. Manche werden seine ganze, in einem feinen, liebenswürdigen Naturell wurzelnde Weise etwas still, etwas sinnend, für den Bedarf der Bühne zu zart finden. Wir sollten uns bei

solchen etwa auftauchenden Bedenken vor Augen halten, dass die letzten Jahre mit ihren Massenets, Mascagnis, Leoncavallos e tutti quanti eine ausserordentliche Verrohung der Opernkunst und infolgedessen des Geschmackes hervorbrachten, welcher nichts gründlicher entgegenwirken könnte, als echte, vornehme Kunst, wie sie eben gerade Tschaikowsky darbietet. —

Hat Tschaikowsky seinen „Onegin" auch mit Vermeidung jedes derben Effektes, mehr im Stile eines riesigen Staffeleibildes behandelt, das nur hie und da die realistische Anschaulichkeit der Theaterdekoration erreicht, so fand er doch in der, auf das Seelenleben der handelnden Personen liebevoll eingehenden Studie um so reichlichere Gelegenheit, die ganze Innigkeit seines grossen Talentes zu entfalten. Als Musiker, wie als Dramatiker! Der ganze Ballakt, die rührende Scene, in welcher Tatjana an Onegin schreibt, die schwüle, peinliche Duellscene — in derselben fällt ein eigentümlicher kanonischer Satz besonders auf; dann das letzte Duett zwischen Onegin und Tatjana sind Meisterstücke dramatischer Musik.

Die Aufnahme der Novität war eine glänzende. Die ersten, etwas gedehnten Scenen wollten keine rechte Wärme aufkommen lassen. Von der Ballscene an schlug aber Stück für Stück ein, und aus dem gemachten Erfolge wurde ein echter. Wir hegen die Zuversicht, dass sich der Eindruck des hochpoetischen Werkes bei den weiteren Aufführungen noch vertiefen, „Eugen Onegin" eine Repertoireoper werden wird. Wir könnten mehrere brutale Modeopern dafür hergeben.

## Die Bohème.

(Lyrische Oper in vier Akten. Dichtung und Musik von R. Leoncavallo. Deutsch von L. Hartmann. — Erste Aufführung an der Wiener Hofoper am 23. Februar 1898.)

Die beiden grossen Mailänder Verleger, Ricordi und Sonzogno, sind bisher nicht bloss geschäftlich, sondern man kann auch sagen, stilistisch Gegenfüssler gewesen. Der erstere, der die berühmtesten Meister einer vergangenen, glorreichen Zeit, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, herab bis zu Bazzini und Verdi zu den Freunden seines Hauses zählen konnte, repräsentiert das, was wir heutzutage Alt-Italien nennen können. Sonzogno hält weniger auf gut abgelagertes. Er etablierte eine „Heurigen"-Schenke, paktierte mit den neuesten, „machte" sie fast. Allen voran den — vielleicht schon abgethanen — Mascagni, dann Leoncavallo, Giordano und die paar kleinen Leute, die für den Modebedarf ihre musikalischen Schauerdramen liefern, bei denen das Blut so massenhaft auf der Bühne, so spärlich in der Musik zu finden ist. In letzter Zeit hat sich Ricordi auch einen jüngeren Komponisten zugelegt: G. Puccini, den in den letzten Jahren vielgenannten Autor von „Manon

Lescaut“ und „Bohème“. Beide Opern sind Konkurrenzwerke, gewiss ohne dass von Hause aus die Absicht bestand, sie als solche in die Welt zu schicken. Die eine kollidiert mit Massenet, die andere mit Leoncavallo. In Wien kam, da an einen ernstlichen Erfolg neben der durch die Renard und van Dyck gehaltenen „Manon“ nicht zu denken ist, nur die „Bohème“ im Theater an der Wien zur Aufführung und machte eine Zeitlang volle Häuser. Man lobte an dem Stücke das praktisch gemachte Textbuch und die zuweilen anmutig warme, zuweilen geistreiche prickelnde Musik. — Dieser Tage nun haben wir an der Hofoper Leoncavallos „Bohème“ zu hören bekommen. Sie behandelt denselben zerrissenen Stoff wie die Oper Puccinis. Die Drapierung ist aber weit weniger glücklich. Während wir bei Puccini gleich im ersten Akte in die Handlung eingeführt werden und Anteil an den Personen des Stückes nehmen können, die Bohème-Wirtschaft aber sich nebenher, als interessante Hintergrundsstaffage geltend macht, opfert Leoncavallo volle zwei Akte der möglichsten Veranschaulichung des Milieus. Durch diese zwei Akte sind die Leute auf der Bühne immer liederlich und lustig. Sie freuen sich ihrer Not, vielleicht weil man an dem unbezwinglichen Hungergefühl doch den besten Maassstab für einen gesunden Magen, für eine feste Gesundheit besitzt, sie lachen über die Satten und freuen sich kindisch, wenn sie sich — womöglich auf Kosten eines anderen — auch einmal in diesen Ausnahmezustand versetzen können. Das wäre nun

alles sehr gut, wenn es mit der Handlung im Zusamenhang stünde und wenn nicht bald etwas so undramatisch wäre, wie Scenen, in welchen sich die Leute auf der Bühne unterhalten, in denen sie pokulicren, lachen, ulken. So kommt es, dass man in den ersten zwei Akten immer nur das bummelige Leben und Treiben des lockeren Völkchens beobachten muss, ausserdem aber nur zwei kleine, zur Handlung gehörige Dinge miterlebt. Im ersten Aufzuge findet Marcell, der Maler, seine Musette, im zweiten verliert Rudolf, der Dichter, seine Mimi. Fast könnte man sagen, Marcell hat das Malheur, Musette zu erobern, Rudolf das Glück, Mimi los zu werden. — Erst im dritten Akte endlich kommt etwas Fluss in die Sache. Musette ist das Armsein satt und will eben ihrem angeblich noch immer geliebten Marcell entfliehen, wird aber von Mimi aufgehalten, die, eben des Leichtsinns überdrüssig, sich nach ein bisschen Elend und Liebe sehnt. Da Musette sich nicht mehr von ihrem Vorhaben abbringen lässt, Rudolf auch nichts mehr von Mimi wissen will, endet der Akt damit, dass beide Dämchen gerührt abgehen . . . Käme nicht ein recht unpassender posthumer Wutausbruch Marcells hinterdrein, so wäre der Abschluss sogar rührend. Im vierten Akte erscheint Mimi in zerlumpter Gewandung in der Mansardstube Rudolfs und stirbt da den Tod der schönen Sünderin. Musette, die im elegantesten Staate dazukommt, ist Zeugin der mehr peinlichen, als ergreifenden Scene. Wäre Mimi während des Stückes bedeutsamer in den Vordergrund getreten, so würde ihr Schick-

sal auf Teilnahme rechnen können. So aber ist Musette die Hauptfigur gewesen, Mimi nur ein Satellit. Man kann sein Interesse nicht von Akt zu Akt umkrempeln lassen. Das Publikum ist keine Maitresse, die heute dem, morgen dem ihre Neigung zu teil werden lässt. Durch die verkehrte, innerlich ungesunde Konstruktion sind nun auch der dritte und vierte Akt, also gerade diejenigen, welche die eigentliche Handlung enthalten, ziemlich uninteressant geworden, während die beiden ersten, wesentlich nur schildernden Aufzüge durch allerlei geschickt angebrachtes Beiwerk über ihren Mangel an innerer Notwendigkeit hinwegtäuschen.

Vielleicht hat sich auch Leoncavallo, der Musiker — diesmal wieder sein eigener Librettist — bei der Behandlung der lustigen Bohème-Scenen wohler befunden, als bei den sentimentalen, im Grunde ja doch nicht ernst zu nehmenden „Liebes"-Angelegenheiten seiner Personen. Schon im „Bajazzo" war das Vorwiegen eines graziösen Talentes zu bemerken. Die Commedia dell' arte im zweiten Akte ist voll Reiz und anmutiger Bewegung, solange die Sache nicht tragisch wird. Die schlangenglatten Reden der Nedda sind ganz meisterhaft musikalisch illustriert. Der düstere Schluss ist wirksam durch die Handlung, durch die Scene; die Musik erhöht höchstens die Sprachaccente. Als Italiener findet Leoncavallo wohl auch allerhand Möglichkeiten, durch lebhaftes Agieren mit Armen und Beinen, dem Zuschauer eine gewisse heftige Gemütsbewegung zu suggerieren; der genauere Zuhörer wird es aber

bald weg haben, dass die Seele von all dem Herumfahren nicht berührt wird, dass die Musik weder innig, noch leidenschaftlich ist und das Tragische, so gut es eben gehen will, durch Lärm und andere grobe Theatermittel bezeichnet ist. — In der „Bohème“ hatte Leoncavallo zwei ganze Akte vor sich, die er mit allerlei graziösen Einfällen bedenken konnte. Hat er darum auch nicht überall die Leichtigkeit des Theaterspiels im „Bajazzo“ erreicht, so ist das wohl auf den Umstand zurückzuführen, dass er die Singstimme schwerfällig behandelte und das beste, das graziöseste von Geigen, Hoboen und — etwas gar redselig — von der Harfe erzählen lässt. Ist das Publikum heutzutage auch gewöhnt, ins Orchester zu horchen, so hat es doch noch nicht ganz aufgehört, die Bühne und alles, was von ihr herkommt, als das wichtigste, wesentlichste zu empfinden. Um so enttäuschter ist es dann, wenn gerade die Sänger nur mit sichtlicher Mühe ungeschickte Intervalle, mutwillig verzogene rhythmische Gruppen vortragen müssen, wie sie in der „Bohème“ gar oft anzutreffen sind. Nicht immer! Manches, ja vieles ist gut sangbar und wirkungsvoll für die Stimme geschrieben. Das sind aber gerade die weniger wertvollen Teile der Partitur, die mehr empfindsamen, als empfindungsvollen Liebeshändelscenen der beiden letzten Akte. In diesen wird viel abgegriffenes Melodien-Kleingeld verausgabt, Leoncavallo redet da so, wie viele andere. Für uns liegt der Wert der Oper in den ersten zwei Akten, wo viel Geist, Anmut und ein bedeutendes Theatergeschick den Hörer

immer in Spannung zu halten, zu fesseln wissen. Für den Kenner ist die Orchestration der „Bohème“ überaus interessant. Leoncavallo ist unerschöpflich in feinen, originellen Kombinationen. Schade, dass sich diese oftmals zum Schaden der Sänger geltend machen. Die Stimmen sind manchmal kaum mehr imstande, sich vernehmlich zu machen. Aus dem beabsichtigten Sprechgesang muss dann naturgemäss ein Sprechgeschrei werden. Statt leicht dahin zu plaudern, muss der Sänger den Mund voll nehmen, als hielte er eine Bergpredigt. — Die Aufnahme der „Bohème“ konnte man in den ersten beiden Akten eine glänzende nennen; von da ab fiel die Teilnahme des Publikums sichtlich. Uebrigens war die ganze „Bohème“-Angelegenheit durch allerlei — zum Teil öffentliche — Kontroversen zu einer Sensationssache gemacht worden. Ganz Wien schien darauf gespannt, wer zum Schlusse recht behalten werde: Leoncavallo und die mit ihm verbündeten Sänger Herr Saville und Herr van Dyck oder Direktor Mahler, der darauf bestand, die Oper an einem bestimmten Tage, gegebenenfalls auch ohne Herrn van Dyck zu geben. Der Direktor siegte und als Leoncavallo sah, „dass es gut war“, zog er auch freundlichere Saiten auf und schied, einen erheblichen Erfolg in der Tasche, von Wien. —



## Der Bärenhäuter.

(In drei Akten von Siegfried Wagner. — Erste Aufführung an der k. k. Hofoper am 27. März 1899.)

Bei dem germanischen Stamme der Chatten bestand, wie Tacitus meldet, die Sitte, dass sich mannbar Gewordene so lange Bart- und Haupthaar wachsen liessen, bis sie einen Feind erschlagen und durch Blut die Schuld des Daseins abgetragen hatten. Die Nachricht von dieser ganz eigentümlichen Form der Taufe weist, abgesehen von etlichen Spuren in der Edda, auf den historischen Kern einer später oftmals und in verschiedensten Formen auftretenden Sage hin, die im „Simplicissimus" wieder auftaucht und die wir — mit allerlei Teufelsspuk verbrämt — in den beiden bei Grimm erzählten Märchen von „Des Teufels russigem Bruder" und dem „Bärenhäuter" wiederfinden. Der eigentliche Sinn war allmählich verloren gegangen oder missverstanden worden. Hatte sich der alte Germane freiwillig so lange verunziert und war mit seiner Bärenhaut, umhüllt von zottigem, ungepflegtem Haar herumgelaufen, bis er durch eine That sich als des Vaterlandes und der Eltern würdig erwiesen,

so wurde aus der selbstgewählten Enthaltung in echt mittelalterlichem Sinne eine Busse, eine Strafe, die — auch darin zeigt sich der mittelalterlich-christliche Einschlag — mit der Erlösungsthat einer dritten Person ihr versöhnendes Ende fand.

Siegfried Wagner, der Autor der neuen Oper „Der Bärenhäuter“, hat den Rat seines grossen Vaters, in der deutschen Sagen- und Märchenwelt nach Stoffen zu suchen, befolgt, mit sicherer Hand nach tauglichem gelangt und es mit poetischem Sinne und einem Zusatze jener feinen Ironie ausgestattet, die so spitzbübisch hinter gar manchem Gruselmännchen und Hexlein hervoräugelt. Er nahm zunächst den Grimmschen „Bärenhäuter“ her. Ein Landsknecht weiss, nachdem der Friede geschlossen ist, mit seiner ganzen Weisheit, dem Schiessen, Stechen und Dreinschlagen, nichts rechtes anzufangen. Da tritt dem Verzagenden der Teufel — wie oftmals im Märchen — als Grünrock entgegen und verspottet ihn seines Kleinmutes wegen. Da der Knecht aber einem plötzlich daherkommenden Bären mit einem sicheren Schusse das Lebenslicht ausbläst, hält der Teufel ihn seiner weiteren Protektion wert, giebt ihm seinen grünen Rock, in dessen Taschen er Geld findet, so oft er auch hineingreift, und verlangt dafür nur, dass er sich durch sieben Jahre nicht wasche, kämme, die Nägel schneide und — kein Vaterunser bete. Dann zieht er dem Bären die Haut ab und sagt: „Das soll dein Mantel sein und auch dein Bett . . . und dieser Tracht wegen sollst du Bärenhäuter heissen.“

So ging der Bursche in die Welt, konnte es aber trotz seines Reichtums und seiner den Armen und Bresthaften erwiesenen Wohlthaten zu keinem rechten Geniessen bringen. Sein Aeusseres schreckte die Leute, an sein gutes Inneres mochte niemand glauben — bis auf eine, die jüngste Tochter eines in Schulden geratenen alten Mannes, dem der Bärenhäuter aus der Klemme geholfen. Das geschah offenbar vier Jahre nach dem mit dem Teufel eingegangenen Pakt, denn der russige Bräutigam nahm die Liebliche nicht gleich in seine Arme, sondern wanderte noch drei Jahre umher, die Treue seiner Erlöserin prüfend, der er als Zeichen des Verlöbnisses einen halben Ring zurücklässt, dessen andere Hälfte er selbst bewahrt. Nachdem die drei Jahre um sind, giebt er dem Teufel das goldspendende Gewand zurück, der Gottseibeiuns hat also keine Macht über ihn gewonnen und muss den Bärenhäuter höchst eigenhändig waschen, kämmen und ihm die Nägel schneiden. Wie ein „vornehmer Feldobrist" ausstaffiert, erscheint derselbe nun vor seiner Braut, die ihn an dem halben Ringlein erkennt und die Seine wird. Ihre hoffärtigen Schwestern laufen geradewegs in die Hölle, und so kommt auch der Teufel auf seine Kosten, indem er zwei Seelen für eine gewinnt.

In diesem Märchen ist kein rechtes Schuldmotiv aufzufinden, welches den teils bedauerlichen, teils lächerlichen Zustand des Bärenhäuters begründen könnte. Wie so oft hat sich auch da der Teufel eben aufgedrängt wie ein Versicherungs-Agent. Herr Wagner fand in dem Mär-

chen „Des Teufels russiger Bruder“ eine erwünschte Ergänzung. Da fährt der tapfere Soldat mit dem Teufel sogleich in die Hölle, wo er auf eine Zeitlang gegen die einzige Verpflichtung, das Feuer unter dem Kessel zu schüren, in welchem die Verdammten braten, ganz gut aufgehoben ist. Er besorgt dieses Geschäft zur Zufriedenheit des Satans, lässt sich aber etwas gegen die höllische Haus- und Heizordnung zu schulden kommen, indem er in die Kessel guckt und darin — dieser echt militärische Zug stammt wohl aus dem dreissigjährigen Kriege — zu seiner Freude seinen Unteroffizier, seinen Fähnrich und sogar seinen General entdeckt. Dafür wird er zu sieben Jahren „Bärenhäuter“ verurteilt, worauf dann auch hier alles einem freundlichen Ende entgegengeht.

Um den Bärenhäuter noch etwas tiefer in die Schuld des Höllenfürsten zu bringen, webte Herr Wagner den aus Wilhelm Hertz' prächtiger Uebersetzung bekannt gewordenen Schwank „St. Peter und der Spielmann“ in die Handlung ein. St. Peter erscheint vor dem die höllischen Kessel Heizenden, der diesmal kein Landsknecht, sondern ein Spielmann, und würfelt mit ihm um die Seelen der Verdammten, von denen er auch eine schöne Anzahl gewinnt. Der Teufel, darüber sehr erbost, jagt den „faulen Knecht“ davon. „Kein Spielmann kommt mir mehr ins Haus, kein Schalksnarr, kein Phantast von Sänger!“ — Dieser Ausgang erinnert deutlich an den Hans Sachsschen Schwank von dem Teufel, der „keinen Landsknecht in die Hölle fahren“ lässt. Die

Kerle seien „zu mutwillig, ungerüg, frech, ungestüm und ungefüg . . . es ist kein' War in unsern Kram . . . wir wöll'n forthin fürwahr nach kei'm Landsknecht fragen". Die Landsknechte und Spielleute waren also — damals — nach dem Sprichworte „dem Teufel zu schlecht"!

Siegfried Wagner hat den aus den Märchen kombinierten Stoff überaus praktisch in drei Akten disponiert und seinerseits an einer Stelle noch eine Vertiefung hinzuzufügen versucht, indem er seinen Bärenhäuter — er nennt ihn Hans Kraft — noch einmal mit St. Peter zusammentreffen und sich von ihm den Auftrag zu einer zu vollführenden Waffenthat erteilen lässt. So zweckmässig — namentlich im altgermanischen Ursinne der Sage — diese Einfügung einer That ist, so leicht entbehrlich wäre die etwas bombastische Form einer „Sendung". Es ist ja ohne besondere Begründung sofort begreiflich, dass ein Landsknecht sein Handwerk ausübt. Andererseits wird man aber gerade durch das unvermittelte Wieder-Erscheinen St. Peters — er heisst hier: der Fremde — daran erinnert, dass der heilige Mann mit dem Fadenschlag des Stückes wenig zu thun hat oder doch in der grossen Würfelscene des ersten Aktes seine Aufgabe im Drama völlig erfüllte. Er hat mit seinem Vorbilde, dem „Wanderer", die Eigenschaft gemein, öfter zu kommen, als gut ist, unterscheidet sich von ihm aber vorteilhaft durch geringere Redseligkeit. Die Anklänge an Richard Wagnersches sind mit dem „Fremden" keineswegs erschöpft. Wiederholt taucht neben einem gut gesehenen Zuge in der

Oper Wagners, des Sohnes, das Urbild desselben aus dem Schatze väterlichen Schaffens auf. Unwillkürlich erinnert Hans Kraft an Siegfried, der Bürgermeister, als er seine Tochter preist, an Daland, diese selbst, die den Bärenhäuter durch ihre treue Liebe erlösende Luisel, an Senta, die Scene mit den Wassernixen, welche Hans noch knapp vor seiner Vereinigung mit der Geliebten in Versuchung führen, an jene mit den Blumenmädchen im „Parsifal“, der Moment, da Kraft, von den Huldinnen bedrängt, sich seines Treue-Ringes entsinnt, an den Augenblick, da mit Tannhäusers Wort: „Mein Heil ruht in Maria“, der Spuk des Venusberges versinkt.

Diese Anklänge stempeln Siegfried Wagner aber beileibe nicht etwa zum Kopisten oder, wie man rücksichtsvoller sagt, zum Nachempfinder. Er besitzt gerade im Gegensatze zu allen, die seinen Vater stets ohne Glück nachahmen, gar viel eigenes, selbstständiges. In ihm ist eine echte, naive Siegfrieds-Natur lebendig. Er kennt das Fürchten nicht und tritt gleich mit seinem Erstlingswerke mit der beneidenswerten Sicherheit des Mannes auf, der nicht etwas schaffen will, sondern schaffen muss.

Herr Wagner entnahm seinen Stoff der Volkssage, und in dieser ist allerdings eine Ueberfülle echter Poesie enthalten. Es geht aber damit leicht wie mit dem Zaubersacke des Bärenhäuters. Wenn der Richtige hineingreift, ist allerdings Gold drinnen . . . ein anderer findet aber „Kehrdreck“ — wie es im Märchen heisst — oder verbrennt sich die Finger, wie der diebische Wirt in

der Oper. Auf dem Wege zur Bühne, deren Realität der ärgste Feind des phantastischen, traumhaften Märchentreibens ist, geht von jener lustigen, duftigen Poesie gar leicht das beste davon, man könnte sagen, die Unschuld verloren. Theaterleute glauben hie und da, dass Kostümschneider, Dekorationsmaler und Beleuchter für den Entgang aufzukommen vermögen. . . . . Das ist irrig! Die ungeheure Schwierigkeit liegt darin, die Gestalten des Märchens auf der Bühne so erscheinen zu lassen, wie sie im Märchen s i n d, die verschwimmenden Umrisse derselben ohne Schaden in typischen Linien einzufangen. Das kann nur ein wirklicher Dichter, der seinen Gebilden nicht nur einen Leib, sondern eine menschliche Seele, einen uns vertrauten warmen Atem einzuhauchen vermag. Ein solcher ist Siegfried Wagner. Bei ihm steckt das Volkstümliche tief in der Handlung, in jeder Figur, in jedem Wort, und die mit verblüffender Virtuosität zur Hebung der Wirkung herangezogenen Mittel des Theaters liefern nur das Aeusserliche, die sinnfällige Form, sie treten mit der künstlichen Illusion der Bühne für die verloren gegangene natürliche Illusion des Märchens ein.

Als Musiker erscheint uns Herr Wagner noch nicht so fertig, wie als Theaterdichter. Seine Musik ist überall praktisch, von unfehlbarer dramatischer Ausdrucksfähigkeit, voll Geist und Witz, oft warm und herzlich, im melodischen aber so sehr in Vorbildern, Weber, Lortzing, Nicolai, Humperdinck und anderen, befangen, dass man eine ausgesprochen Siegfried Wagnersche

Physiognomie darin ziemlich vergebens sucht. In diesem Punkte ist der „Bärenhäuter“ ein merkwürdiges Seitenstück zu Richard Wagners „Feen“, in denen kaum dort oder da etwas von dem zu entdecken ist, was wir Wagnerisch nennen. Was später einmal möglicherweise als Siegfried Wagnerisch gelten wird, können wir jetzt nicht wissen und darum auch die Ansätze dazu nicht auffinden. Herr Wagner hat sich verhältnismässig spät der Musik zugewendet, durch die ganz ungewöhnliche Schnelligkeit jedoch, mit der er sich das technische dieser Kunst zu eigen machte, den Beweis einer ausnahmsweisen Begabung erbracht. Beides, Talent und etwas hastiges Studium, erkennt man an der Partitur des „Bärenhäuter“. Vielleicht ist ein gut Teil der herben Frische derselben eine Folge der Skrupellosigkeit, die der halb ahnungslos Schaffende vor dem Ausgereiften oder gar Ueberstudierten voraus hat. Ich möchte Siegfried Wagner, wie er uns in seiner ersten Oper entgegentritt, einen Prima-vista-Komponisten heissen, so sehr macht alles den Eindruck des flott in einem Zuge Hingeschriebenen.

In der musikdramatischen Technik geht Siegfried Wagner etwa die Wege Humperdincks, seines Lehrers. Er benützt Leitmotive und spinnt daraus — ähnlich seinem Vater — ein symphonisches Gewebe, verschmäht daneben aber keineswegs die feste Form, das Lied, das Duett, den Chor. Manchmal wird die Freude am Musicieren so stark, dass sie dem Drama Schaden zufügt, so namentlich im dritten Akte, dessen Eindruck

nur durch starke Kürzungen auf das Niveau des vorhergegangenen gebracht werden könnte.

Als Höhepunkt der Oper wurde allgemein der Schluss des zweiten Aktes empfunden; wie die liebliche Luisel, des Bärenhäuters verschrecktes Herz gewinnt und aufrichtet und endlich mit ihren kindlichen Armen den riesigen Mann vor der Wut der ihn bedrängenden Bauern schützt . . . das ist im höchsten Grade rührend, tief ergreifend. An diese ausgezeichnete Scene reiht sich gar manches überaus Gelungene, so die Petrus-Scene im ersten Akte, die erste Partie des grossen Erkennungsduetts im dritten Akte — in der zweiten Hälfte desselben versagt die Musik — die originelle Wirtshausscene und anderes. Aber nicht das einzelne, nicht diese oder jene Melodie, oder der bestrickende Glanz des Orchesters; sondern das Ganze ist es, was uns so sehr gefangen nimmt . . . die morgenfrische Märchenluft, in der wir atmen und in der wir den patriarchalischen Verkehr St. Peters und des Teufels mit den Menschen für etwas ganz selbstverständliches halten, die Treuherzigkeit und Verschlagenheit, der Mut und die Zaghaftigkeit all der da droben auf der Bühne Handelnden und Wandelnden, der echt deutsche Humor des trotz seines fatalen Metiers so gemütlichen Teufels, der ganze Zauber der vieldeutigen deutschen Sage. Wer das Stück auf sich wirken lässt, ohne viel zu fragen, wer als Genussfreudiger und nicht mit dem Einbrecherwerkzeuge der Kritik in der Tasche das Theater betritt, wird reich belohnt werden. Brahms, der sehr für Märchenstücke

schwärmte und selbst einmal ernstlich vorhatte, eine derartige Oper zu schreiben, antwortete auf einen Einwand gegen das Genre: „Wenn ich so etwas sehe, sitze ich wie ein Kind im Theater". Diese Kindlichkeit, die eigentlich nichts als ein reines, empfängliches Herz bedeutet, verlangt auch „Der Bärenhäuter".

Herr Mahler erwarb sich ein grosses Verdienst durch die rasche Erwerbung und Aufführung des „Bärenhäuter". Er hat dem Tempo der seligen Hofspritze an dem unter seiner Leitung stehenden Theater längst ein Ende gemacht. Auch für Direktoren gilt das Wort: „Wer schnell giebt, giebt doppelt!"

# Der Dämon.

(Phantastische Oper in drei Akten von Anton Rubinstein. — Erste Aufführung in der Wiener Hofoper am 23. Oktober 1899.)

Seit dem Entstehen einer eigenen russischen Litteratur, also seit dem Auftreten Puschkins, Lermontoffs und Gogols, giebt es auch eine russische Oper. Während aber das Schrifttum sich in unerhörter Weise entwickelte und nun eine führende Rolle in der Weltlitteratur spielt, blieb die dramatische Musik in ihren Wirkungen der Hauptsache nach auf die nordische Heimat beschränkt. Wohl hat sie sich der von den grossen russischen Dichtern geformten Stoffe bemächtigt, aber eigentümliche, schon durch ihre ethnographische Besonderheit reizvolle Werke entstanden trotz dieser originellen Vorlagen nicht. Manche glauben, die russische Oper sei für uns Abendländer zu russisch. Vielleicht ist gerade das Gegenteil richtig, und fehlt der Gattung nichts als durchgreifende Nationalisierung. Die Italiener sprechen in ihren Opern ein unverfälschtes Italienisch, die Franzosen ein unverfälschtes Französisch und haben sich gerade dadurch — auch in fremden Ländern — Wirkung und Einfluss ge-

sichert. Der grosse Erfolg der Opern Smetanas erklärt sich durch das specifisch Böhmische seiner Ausdrucksweise, deren Reiz selbst solche nicht widerstreben können, die im übrigen tschechischer Sympathien kaum verdächtig sind.

Der russische Komponist ist aber — bis jetzt wenigstens — seiner Sache noch nie so sicher gewesen, um — auf den Volksliedern der Heimat fortbauend, ihre einfache Sprache künstlerisch entwickelnd — einen eigentlichen russischen Opernstil erstehen zu lassen. Der Grund mag darin liegen, dass in Russland zur Zeit, da die nationalen Dichter erwuchsen, noch ausschliesslich die italienische und französische Musik herrschte, und die Musiker nicht — gleich den Dichtern — den Mut fanden, ihrem Publikum mit etwas durchaus Neuem, Eigentümlichem entgegenzutreten. Glinka, der erste, der specifisch russische Töne in der Oper anschlug, kehrte in vielen Partien seiner Opern doch wieder zu der ihm von Jugend auf geläufigen und gleichsam ins Blut übergegangenen italienischen Kantilene zurück: eine Konzession, die er vielleicht weniger seinem Publikum als sich selbst machte. Die Nachfolger Glinkas sind nicht viel weiter auf dem einmal betretenen, richtigen Wege fortgeschritten und haben nur, indem sie sich, wie Tschaikowsky französischen, wie Rubinstein deutschen Einflüssen überliessen, gelegentlich Seitenpfade betreten, die sie dem einzig erstrebenswerten Ziele einer nationalen Oper nur unmerklich näher brachten. Auch eine gewisse Hartnäckigkeit, mit der die neueren russischen Meister

an der Erscheinung Richard Wagners sich vorüberzudrücken versuchten, hat dieselben in ungünstigem Sinne beeinflusst. Sie haben dem grossen Bayreuther nur einen kleinen Teil dessen abgeguckt, was von ihm endlich jeder lernen muss, der der ungeheueren Vorteile einer bis in ihre letzten Konsequenzen ausgebauten Operntechnik teilhaftig werden will.

Rubinstein, dessen „Dämon“ wir soeben als Novität über die Bühne der Hofoper schreiten sahen, wurde in dieser Abstinenz noch durch künstlerisch-persönliche Motive bestärkt. Ihm war Wagners Kunst nicht sympathisch, er sah aber doch deren elementare Wirkung auf das Publikum einer ganzen Welt, und diese Erkenntnis machte in ihm den begreiflichen Wunsch rege, es Wagner gleichzuthun. Was ihn und Wagner aber weltweit trennte, waren die Motive ihrer dramatischen Thätigkeit. Wagner besass die Rücksichtslosigkeit des Genies und hielt so ziemlich alles andere Komponieren ausser dem dramatischen für unnütz, Rubinstein stand der Bühne stets mit einem Gefühle der Sehnsucht gegenüber, das keine gesunde Befriedigung fand, schrieb Oratorien, die nach der Bühne, Opern, die nach dem Konzertsaal verlangten, und brachte daher weder ein vollgültiges Oratorium, noch eine vollgültige Oper zustande.

Mangel an „Theatertalent“, an jener eigentümlichen Gabe, die den damit Begnadeten in den Stand setzt, die grössten Wirkungen klug von langer Hand vorzubereiten und im entscheidenden Moment sich selbst und seinem Tempera-

mente die Zügel schiessen zu lassen, also Mangel an Theatertalent ist wohl der erste und wichtigste Grund, warum Rubinstein für die Bühne so wenig Bedeutendes schuf. Aber auch seine Flüchtigkeit in der musikalischen Technik, sein Mangel an Selbstkritik haben dabei mitgespielt. Er lernte nie so recht einen symphonischen Satz aus seinen Keimen heraus entwickeln und steigern, er begnügte sich, hübsche, ja sogar geniale Einfälle hinzuwerfen, aber die Macht der Arbeit, der Vertiefung, hat er nie genügend geschätzt, nie ausreichend anerkannt. Er zeigte nach Goldfeldern, ohne sie abzubauen! — Beim Komponieren dramatischer Werke verwechselte er die Begriffe von guter und von bezeichnender Musik. Auf der Bühne kommt es keineswegs in erster Linie darauf an, dass die Musik gut, d. h. an sich bedeutend, sondern dass sie für den scenischen Vorgang, für die handelnden Personen bezeichnend sei. Lortzing, ein geborener Theaterkomponist, ist ein Beispiel. Seine Musik ist fast nirgends bedeutend, aber sie trifft mit unfehlbarer Sicherheit den Ton der Scene, und das macht ihre Wirkung und daher ihren Wert aus. Bei den allergrössten Meistern trifft alles zusammen; ihre Musik ist ebensowohl die denkbar beste Illustration des Scenischen wie herrlich in der Erfindung, im konstruktiven Ausbau, im Klang. „Die Meistersinger", „Figaros Hochzeit", „Don Juan", „Fidelio" drängen sich da wie von selbst in die Erinnerung, und die, der üppigen Opernproduktion gegenüber, verschwindend kleine Zahl durchaus unanfechtbarer Meister-

werke zeigt am deutlichsten, welch seltenstem Zusammentreffen eigenartiger Umstände diese ihr Dasein verdanken.

Rubinstein, der, wie es scheint, ohne sorgfältig geprüften Plan schrieb, war in guten Stunden vollauf zufrieden, wenn die Musik hübsch war; dass der Darsteller sein Spiel geradezu aus der Partitur herauszulesen vermochte, das kümmerte ihn nicht viel. In weniger guten Stunden begnügte er sich mit noch weniger; da wurde seine Musik weder gut, noch bezeichnend. Unter den Opern Rubinsteins nimmt „Der Dämon" wohl die erste Stelle ein; der Komponist hat sich bei der Arbeit nicht allzu grosser Sorglosigkeit überlassen, der Stoff — Lermontoffs poetischem Epos gleichen Namens nachgebildet — hat ihn interessiert, angeregt, erwärmt und seine Phantasie reichlicher als sonst befruchtet. Bei vielen Schwächen ist im „Dämon" eine Fülle von Poesie enthalten, wie wir sie in den anderen Bühnenwerken des Meisters selten und nur an den besten Stellen antreffen.

Die Lermontoffsche Dichtung gehört zu der schwarzsammetnen Erd- und Elementargeister-Litteratur, die zur romantischen Zeit üppig wucherte, und der die Opernbühne einige bedeutende Werke, „Hans Heiling", „Vampyr" und den „Fliegenden Holländer" verdankt. Der „Dämon" Lermontoffs ist Byronscher Abkunft und erinnert in manchem an den Satan in des grossen Briten Mysterium „Kain". Gleich der Flug des Dämons durch das Weltall — eine Scene, welche in etwas kindlicher Nachbildung die Rubinsteinsche Oper

eröffnet — ist einer der genialsten Partien von „Kain" nachgebildet. Leider ist gerade diese rein musikalisch äusserst gelungene Scene typisch dafür, wie Rubinstein über die Oper dachte, und was er somit von seinem Librettisten verlangte. Während der Chor der „bösen Geister", der „Winde, Wasser und Quellen" ein effektvolles Musikstück absingt, erscheint zwischen den sich jagenden Luftgebilden hoch oben in magischer Beleuchtung der Dämon. Wer es aus dem Lermontoff weiss, kann sich denken, das blau belichtete steife Männchen auf dem wackelnden Gerüst bedeute den Dämon, der sich auf dem Flug über die Erde befinde. Ist das aber ein dramatischer Anfang? Wagner hat es wohlweislich vermieden, uns durch die scenische Darstellung der jahrelangen Seefahrt des Holländers rühren zu wollen. Diese Fahrt ist eben etwas total undramatisches, gerade so wie die Luftpartie des Dämons, die höchstens den Freund seltsamer Bühnenbilder einigermassen befriedigt. Viel mehr Bewegung kommt auch nicht in die Handlung, als der Dämon in einem umständlichen Zwiegespräch mit einem Engel des Herrn — eine Art „Vorspiel im Himmel" — seine sonderbaren Ansichten über Liebe, Freiheit, Wissen und Macht verkündet und dem beflügelten Vertreter des „guten Princips" eine offene Kriegserklärung ins Gesicht schleudert. Aber der Streit um die Seele Tamaras, der Tochter des Fürsten Gudal, beginnt! Die schöne Grusierin soll den jungen Fürsten von Sinodal heiraten; der Verlobte verspätet sich auf dem Wege und wird — wohl im

heimlichen Auftrage des Dämons — von Tataren erschlagen. Die Braut, welche, umgeben von allen ihren Lieben und den Edlen des Landes, des Verlobten harrt, kann nur noch den toten Geliebten umfangen. Trotz der Einflüsterungen und Liebesversicherungen des Dämons, der — allen anderen unsichtbar — vor ihr auftaucht, beschliesst sie, ins Kloster zu gehen. Jedoch auch hier findet sie nicht den ersehnten Frieden; der Dämon bedrängt sie mit wilder Werbung, und nur das pünktliche Eintreffen des Engels verhütet den schliesslichen Triumph des Bösen. Chor der Engel, Apotheose mit Himmelfahrt, Schluss. —

Diese Vorgänge wären bei guter dramatischer Disposition, bei geschicktem Hervorkehren des auf der Bühne wirksamen gewiss zu einem brauchbaren, vielleicht sogar zu einem vortrefflichen Opernbuch zu gestalten gewesen. Wiskowatoff, der Librettist Rubinsteins, hat es aber gerade am wichtigsten, am richtigen Blick für das durch das Theater zur Erscheinung kommende fehlen lassen und — vielleicht beeinflusst durch den Tondichter — diesem eine ganze Serie leidlicher Vorwände zum Musicieren, ein Bilderbuch, aber kein Opernbuch, geschweige denn ein Drama geliefert.

Gleich Tamara ist unrichtig eingeführt. Bei ihrem ersten Auftritt ist sie von den unvermeidlichen wasserholenden und blumenbindenden Mädchen umgeben, die ein hübsches Lied von einem Fischlein singen, eine orientalisierende Melodie von eigenem, zartem Reiz. Die junge

Braut singt nun auch ihrerseits etwas von dem Fischlein, anstatt ohne Umstände ihrer Sehnsucht nach dem Bräutigam Ausdruck zu geben, in die Weite zu spähen, kurz, das Bild einer sehnsüchtig Wartenden zu bieten. Ehe man über Tamaras Seelenzustand, über ihre Liebe zu dem einen aufgeklärt ist, erscheint schon der andere, der Dämon, und beginnt — nach unserer Ansicht etwas schwunglos und langweilig — Tamara zu umgarnen. Die Amme bemerkt das Bangen Tamaras und versucht durch ein Liedchen die Geängstigte zu beschwichtigen. Dies Lied ist unnütz wie die ganze Amme, welche jedesmal verschwindet, sobald Tamara sich, durch den Dämon gepeinigt, ihrer Sinne nicht mehr mächtig fühlt. Sie ist eine fanatische Freundin von Duetten, die zu singen sie durch ihr Abgehen Tamara und dem Dämon ermöglicht. Sobald Beängstigung, Dämon und Duett vorüber sind, erscheint sie wieder und — singt Alt. Das ist doch etwas gar zu kunstlos gemacht. Nachdem Tamara samt den nochmal das Fischlein-Lied singenden Mädchen abgegangen, hebt eine prächtige, über einem einfachen Motiv aufgebaute Verwandlungsmusik an, die wohl den Marsch der Reisigen Sinodals illustriert. Rubinstein, der Undramatiker, findet für diesen undramatischen Vorgang merkwürdige, eigentümliche Töne, die zum besten der ganzen Oper gehören. Man hört förmlich das Klirren der Harnische und Waffen, den wuchtigen Tritt einer schwerfälligen, von fremdem Willen beherrschten Menge. Das neue Bild zeigt uns Sinodal auf dem Rastplatze ein-

treffend und das Lager beziehend. Der junge Fürst ist natürlich Tenor und singt in einem überaus hübschen As-dur-Stücke von seiner Liebe zu Tamara. Man kann nicht sagen, dass Sinodal geschickt eingeführt ist; man musste den Eindruck bekommen, die Heerschar sei gleichsam von dem Dämon mit Müdigkeit geschlagen, gezwungen, hier zu nächtigen. Dass die Pferde nicht mehr weiter können, ist kein dramatisches Motiv. Das wirkungsvolle Bühnenbild und mancher feine Zug in der Musik helfen aber über diesen neuerlichen Fehler einigermassen hinweg. Sinodal und seine Getreuen schlafen ein; die Stille im Lager — wieder etwas Undramatisches — malt Rubinstein mit Meisterschaft. Sein Talent lässt ihn sofort im Stich, wie der Ueberfall durch die Tataren, also ein Vorgang, anschaulich gemalt werden soll. Die Sache geht ziemlich geräuschlos vor sich, man sieht ordentlich, wie bei der Probe alles abgemacht wurde, damit sich die eine Hälfte des Chores von der anderen möglichst willig abführen lasse. — Sehr stimmungsvoll schliesst der Akt mit dem Tode des im Kampfe verwundeten Sinodal.

Mit einem prächtigen Bild, dem Hofe Gudals, beginnt der zweite Aufzug. Nachdem ein rauschender Chor abgesungen ist, erscheint ein merkwürdiger Bote; er meldet nur, dass sein Herr, Sinodal, der ihn vor der Katastrophe abgesandt, noch heute komme. Das ist nun für niemand eine Neuigkeit. Man erwartet ja den Bräutigam! Im Auftrag des Librettisten freuen sich aber sämtliche Höflinge über die Worte des

Sendlings und stimmen alsbald in ein — Trinklied ein. „Hoch das Brautpaar!" — Ein Bote muss in einem Stück wirken, wie Sauerteig im Brot; seine Nachricht muss wichtig, muss handlungserregend sein. Hat er nichts wichtiges zu sagen, so bleibt er besser weg, denn er wirkt ja ohnehin nie durch seine Person, sondern durch die von ihm vertretene Sache. Der Abgesandte Sinodals ist lächerlich, und daher wäre sein Wegbleiben ein Vorteil. Er könnte — vor der Vorstellung — die Amme heiraten. — Nach dem Trinklied kommt die weitaus beste Partie der Oper, das in seinem musikalischen Teil aus Konzertaufführungen bekannte feurige, ja geradezu geniale Ballett; es brachte durch das Hinreissende der hiesigen Darstellung, durch den bewunderungswürdigen Vortrag unseres Orchesters eine mächtige Wirkung hervor.

Plötzlich ertönt Gemurmel hinter der Scene, das Unheil naht . . ., man bringt auf einer Bahre hingestreckt den toten Bräutigam. Da könnte der Dramatiker einsetzen und die Seelenqual der zu Tode getroffenen Braut in herzzerreissenden Tönen schildern. Tamara überlässt es aber dem Chor, die musikalischen Exequien anzustimmen und beteiligt sich fast nur als erste Sopranistin an der Sache. Dadurch ist sie unheilbar uninteressant geworden und ihr weiteres Schicksal ist uns gleichgültig. Von musikalischem Wert sind noch ein warm empfundenes, effektvolles Ensemble (H-moll), ein paar kleine Stellen aus der Partie des Dämons „Ohne Segel, ohne Steuer" und „Sobald die Nacht mit tiefem Schleier". Das

Ende des zweiten Aktes ist ein müdes, philisterhaftes Fortmusizieren ohne musikalischen Effekt und ohne dramatischen Sinn. Dass der alte Fürst seine Tamara ungern ins Kloster gehen lässt, ist begreiflich. Das Publikum sollte aber nicht der ganzen Familienscene bis zur erlangten Erlaubnis beiwohnen müssen. Die höchst ungeschickte letzte Partie des Aktes hat Direktor Mahler gestrichen und so wenigstens einen durch den Abschied Tamaras rührenden Schluss gewonnen.

Der dritte Akt, der in der Liebesscene zwischen Dämon und Tamara den Höhepunkt bringen sollte, ist durchaus schwach; ein kleiner Aufschwung — vor dem Chor der Nonnen — ist der einzige Lichtblick in dem farblosen Grau-in-Grau der Partitur.

Die Aufführung des „Dämon" in Wien ist eine mustergültige. Herr Direktor Mahler hatte keinen Versuch, dem schwachen Drama theatralische Wirkungen aufzuschminken, unterlassen und mancher äusserlich bedeutende Effekt ist auf die Rechnung dieses genialen Theatermannes zu setzen.

## Es war einmal . . .

(Märchenoper von Alexander v. Zemlinsky. Text nach H. Drachmann von Maximilian Singer. — Erste Aufführung an der k. k. Hofoper in Wien am 22. Januar 1900.)

Vor sechs Jahren wurde der Name Alexander v. Zemlinskys, des Autors der neuen Oper „Es war einmal . . .“, zum ersten Male öffentlich genannt. Der seither verstorbene Direktor des Konservatoriums, der warmfühlende, jedes Talent fördernde Hans Fuchs, führte eine Symphonie des damals Einundzwanzigjährigen auf, die gerechtes Aufsehen erregte. Ich schrieb damals — man gestatte mir das Selbstcitat — über das fast durchgehends vortrefflich instrumentierte Werk: „. . . Auffallend ist die in allen Sätzen sich geltend machende Sucht, durch harmonische Kühnheiten erstaunen zu machen. Das hat etwas Theatralisches, was wir bei der Symphonie gerne entbehren“. Der Bühnenkomponist steckte dem jungen Manne also seit jeher in allen Gliedern. Auch spätere Arbeiten Zemlinskys, namentlich eine Suite für Violine und Klavier, zeigten dramatische Anwandlungen. Ein Quintett, sowie eine im vorigen Jahre durch den Tonkünstler-Verein aufgeführte Symphonie hielten sich von allem Theaterzauber verhältnismässig am

weitesten entfernt. Sie waren sichtlich unter dem Einflusse Johannes Brahms' entstanden, der sich seinerseits auch lebhaft für den begabten und geschickten Kunstjünger interessierte und mit dem Ausdrucke seiner Sympathie keineswegs zurückhielt.

Schon vor drei Jahren betrat Zemlinsky mit einem dramatischen Werke die Bühne. Am 10. Oktober 1897 wurde in München seine preisgekrönte Oper „Sarema" gegeben. Auch das Publikum gab seinen Segen dazu; „Sarema" gefiel, gehörte also nicht zu jenen Werken, von denen O. Blumenthal einmal kalauerte: „Je preiser ein Stück gekrönt ist, desto durcher fällt es". „Sarema" hielt sich einige Zeit in München, dann folgte noch Leipzig mit einer Aufführung. Für einen Anfänger immerhin ein Erfolg, für einen Fünfundzwanzigjährigen ein grosser Erfolg!

Als richtiger, geborener Theater-Komponist dachte Zemlinsky nicht lange über das Schicksal seiner ersten Oper nach, sondern schrieb eine zweite. Haben sich die Zeiten auch geändert und ist das Opernschreiben nicht mehr eine halb handwerksmässige Beschäftigung wie zur Zeit Rossinis, ja noch des jungen Verdi, hat Richard Wagner mit deutlicher Rückverweisung auf Mozart der oberflächlichen Produktion, wenigstens momentan, so ziemlich den Garaus gemacht, so wird man den Beruf eines Musikers zum Opernkomponisten jetzt, sowie allezeit an seiner Leidenschaft, seinem ungestümen Drange erkennen, für die Bühne schaffen zu wollen! Wer nicht imstande ist, guten bürgerlichen Verhältnissen zu

entlaufen und in Iglau oder Wiener-Neustadt in kleinen Rollen die weltbedeutenden Bretter zu betreten, trägt nicht das Zeug zum Schauspieler in sich; wer nach dem Durchfalle einer ersten Oper nicht schon nach dem zweiten Textbuch langt, wird kein Opernkomponist! Zemlinsky war in diesem Sinne verhältnismässig besser daran. „Sarema" hatte sogar vielen gefallen — am wenigsten vielleicht dem Komponisten, der aber dafür bei dem Lebendigwerden seines Erstlingswerkes, bei Proben und Aufführung endlich die ersehnte unmittelbare Fühlung mit dem Theater, den Einblick in dessen kompliziertes Getriebe erhielt.

Mit dem Stoffe zu seiner zweiten Oper that Zemlinsky einen glücklichen Griff. Bei einer Aufführung von Holger Drachmanns „Es war einmal . . ." war ihm der Gedanke, daraus eine Oper zu formen, durch den Kopf gegangen. In Herrn Dr. Maximilian Singer, der vor Jahren einen hübschen Operntext, „Esther", ein paar kleine Schauspiele und das Libretto zu der mehrmals aufgeführten Reichschen Oper „Der Schwur" geschrieben, fand er einen einigermassen erfahrenen, gebildeten Mitarbeiter. Hans Fuchs war mit Rat zur Hand, und so ward in verhältnismässig kurzer Zeit die Oper gefördert und vollendet. Nicht in der jetzigen Form. Das Werk bestand aus fünf Bildern, enthielt manches Ueberflüssige, also Schädliche. Trotzdem nahm Direktor Mahler, der — selbst ganz Theatermensch — sogleich den Theatermenschen in Zemlinsky witterte, das Werk zur Aufführung an,

bestand aber auf durchgreifenden Veränderungen, die Zemlinsky als vorteilhaft erkannte und sofort durchführte. In dieser neuen Fassung bekamen wir das Stück nun zu sehen.

Der Stoff der Oper ist als Märchen unter dem Namen „König Drosselbart" in Erzählungen aus Hessen vorgebildet, hat auch in dem „Pentamerone" des Giambattista Basile (Neapel 1637) Aufnahme gefunden und wurde — etwas verändert — von Andersen im „Schweinehirten" wiedergegeben. Diese Form haben Zemlinsky und Singer ihrem Werke zu Grunde gelegt.

Ein armer Prinz, der um des Kaisers Tochter wirbt, wird von dieser nicht beachtet, trotzdem er sich durch ein paar ihm gehörige Wunderdinge, eine mit ihrem Duft alle Sorgen übertäubende Rose und eine alle herrlichsten Melodien singende Nachtigall, beim Hofe in Respekt zu setzen versteht. Er verdingt sich als Schweinehirt, fertigt einen Topf, an dem man, sobald es in ihm kocht, die Speisen von jedem Feuerherde in der Stadt riechen kann. Die neugierige Prinzessin will den Topf haben und erwirbt ihn endlich für zehn Küsse, die sie — dem Schweinehirten giebt! Die Küsse der Holden ermuntern den Prinzen zu weiteren Kunstwerken. Er macht eine „Knarre"; wenn man diese herumschwang, erklangen „alle die Walzer und Hopser, die man von Erschaffung der Welt an kannte". Diese Spielerei erwirbt die Prinzessin für hundert Küsse, die sie sich von dem als Schweinehirten verkleideten Prinzen geduldig aufzählen lässt. Der Kaiser kommt dazu . . . allgemeines Ent-

setzen. . . . „Ich bin dahin gekommen, dich zu verachten. Du wolltest keinen ehrlichen Prinzen haben . . . aber den Schweinehirten konntest du für eine Spielerei küssen“ . . . sagt der Prinz und wendet sich, ohne die spröde Dame mitzunehmen, in sein Reich zurück.

Also ein Märchen mit „schlechtem Ausgang“. Ein solches ist für die Bühne selbst heutzutage, wo die Stücke so gerne mit einem Fragezeichen schliessen, nicht gut brauchbar. Holger Drachmann, der den Stoff reicher ausbaute und dramatisch gliederte, liess das Paar nach einer an der Prinzessin vollzogenen harten, aber alle edlen Regungen ihres weiblichen Herzens erweckenden und stärkenden Prüfung in den Frieden einer glückseligen Ehe eingehen. Die Prinzessin fängt wie das Käthchen in der „Widerspenstigen“ an und wird schliesslich so weich wie das Käthchen von Heilbronn. Etwas Turandot, etwas Genovefa, zum Schlusse auch etwas Aschenbrödel klingen nebenher mit an.

Zu Beginn der Zemlinskyschen Oper sehen wir die Prinzessin eben an ihrer Lieblingsbeschäftigung, dem Abweisen prinzlicher Freier. Sie besorgt das Geschäft mit einer unhöflichen Grazie, die sie keineswegs unsympathisch, kalt oder herzlos erscheinen lässt. Sie ist übermütig, aber nicht bösartig. Man glaubt ihr, dass sie sich danach sehnt, einmal „dem Rechten in treuer Liebe“ unterthan zu sein. Die richtige dramatische Spannung entsteht gerade daraus und erhält sich so lange, bis das längst Erwartete, der Durchbruch ihres besseren Ich, schliesslich auf

unerwartete Weise geschieht. Der Prinz von Norderland ist nun der Rechte! Er imponiert der Prinzessin sogleich durch sein von jeder Süsslichkeit freies Wesen, wenn sie es auch coram publico nicht zugeben will. Der König, des ewigen Werbens und Abweisens müde, ist damit einverstanden, dass man die Prinzessin hart prüfe. Der Prinz erscheint als Zigeuner verkleidet, tritt ihr gegen ein paar Blumen aus ihrem Haar einen Becher ab, dem Schmetterlinge entschwirren, einen Topf aber, aus dessen Brodeln man alles vernehmen kann, wonach man fragt, den erhält sie nur um einen Kuss. Eben als der Kaufpreis erlegt — gründlich erlegt wird, kommt der im Komplott stehende König daher und jagt die vor dem ganzen herbeigerufenen Hofe blossgestellte Prinzessin mit dem Zigeuner, nun ihrem Gatten, davon. In einsamer Waldeshütte, da sie ihren Weibeswert erweisen soll, entdeckt sie ihr Herz: Gefahren, die dem Gatten drohen, lassen ihre Liebe hoch aufflammen, die vollends Geläuterte fällt schliesslich dem heissgeliebten, bei aller Stärke milden, gütigen Manne ans Herz, dem Prinzen, dem sie bereits als Zigeuner Leib und Seele geschenkt.

Zu diesem poetischen, ausgezeichneten Textbuche hat Zemlinsky eine Musik geschrieben, die man durchaus als die Arbeit eines Virtuosen bezeichnen muss; eines Virtuosen in der Bühnentechnik, eines Virtuosen in der Stimm- und Orchester-Behandlung. Es giebt derzeit wenige, die ein so scharfes Auge für das auf der Bühne Wirksame haben wie Zemlinsky, wenige, die mit

allen grossen und kleinen Geheimnissen des Effekts — im guten Sinne — so vertraut sind wie er. Er lässt seine Darsteller nicht nur vom Theaterschneider zu dieser oder jener Gestalt machen, er trifft mit unfehlbarer Hand den richtigen Ton jeder Scene und — was ebenso wichtig — das richtige Tempo der Rede. Der Theater-Komponist besitzt gerade in dem durch Noten zweifellos festgestellten Zeitmasse von Rede und Gegenrede ein dramatisches Mittel ersten Ranges, um Gemütszustände, Stimmungen, Stimmungsänderungen seiner handelnden Personen absolut sicher anzugeben. Selbst für den minder begabten Sänger besteht darin eine Richtschnur, die ihn veranlasst, beim Einhalten der allgemeinen Tempovorschrift fast unwillkürlich das richtige zu treffen. Dieses Kunstmittel handhabt Zemlinsky mit der Hand des Meisters.

Nichtsdestoweniger ist alles, was sich auf der Bühne ereignet, gleichsam nur symbolisch. Erst das tief unten wie in einer Krypta seinem geheimnisvollen Dienste obliegende Orchester hebt den Schleier weg, erläutert, ergänzt, motiviert alles.

Wenn Wagner irgendwo sagt, dass er sich zutraue, „durch die Musik den Ausdruck (des Wortes) so zu vervollständigen, dass niemand im Zweifel sein soll“, wie es seinen handelnden Personen zu Mute ist, so trifft das in gewissem Sinne auch bei Zemlinsky zu, wenn wir uns auch nicht verhehlen, dass bei ihm die Musik mehr die äusserliche als die innerliche Bewegung malt, dass der Komponist immer zuerst aufs Anschauliche

und erst in zweiter Linie auf den Gemütsausdruck hinarbeitet. Er folgt da weniger Wagner als Goldmark, dessen eigentlichste Stärke im Illustrieren thatsächlicher Vorgänge besteht, und der den Gemütston häufiger ersehnt als erreicht. Was Zemlinsky an Illustrierendem leistet, spottet der Beschreibung; wie er den Flug der Schmetterlinge schildert, wie er das Brodeln des siedenden Wassers im Kessel wiedergiebt und noch vieles andere sind Ergebnisse scharfsinnigster Beobachtung von Natur und Leben, dabei instrumentale Taschenspielerstücke einer sogar weit über Wagner hinaus erweiterten Technik. Fast scheint es, dass der grosse Bayreuther bereits anfängt, zu den „überwundenen Standpunkten" zu gehören! Wagner lässt sich aber selbst im Grabe nichts gefallen, er lässt sich keinen Alten heissen und zwingt diejenigen, die in einzelnen Punkten über ihn hinausgehen wollen, ganz in ihm unterzutauchen, seine Sprache zu reden, seine Ausdrucksweise so ganz anzunehmen, dass kaum mehr etwas Persönliches überbleibt. „Es war einmal . . .", gewiss eine der besten nach-Wagnerschen Opern, ist ein Zeugnis dafür. Zemlinsky ist so ganz im Banne Wagnerscher Ausdrucksweise befangen, dass man sich manchmal fragt: „Ja, was ist denn da eigentlich von Zemlinsky?" Und doch ist Zemlinsky ein starkes Talent. Neben der gewaltigen Stimme Wagners, die so gut aus den Säulenhallen des Königsschlosses wie zwischen den Bäumen des Norderlandwaldes hervorhallt, tönt etwas Neues, Eigentümliches, wenn auch leise mit, und d a s ist es, was uns hoffen

lässt, dass Zemlinsky sich schliesslich selbst finden wird. Dann wird er auch das Heil nicht mehr in einem unablässigen ruhelosen Modulieren, in den absonderlichsten Accordverrenkungen suchen, sondern wird das allerwichtigste Geheimnis der Theater-Komposition, den zwingenden Zauber grosser, breiter, dramatischer Melodie ergründet und einsehen gelernt haben, dass er im „Es war einmal . . .“ zu wenig davon gegeben. Wenigstens an einigen entscheidenden Stellen. So in der wichtigen Scene, wo die Prinzessin unter Not und seelischer Bedrängnis zum ersten Male den allgewaltigen Stürmen der Liebe erliegt. Selbst oberflächliche Zuhörer, die das allmähliche Keimen der Neigung übersehen haben sollten, müsste diese Scene mit aller Macht überzeugen. Das vermag aber nur die Melodie. Und diese versagt hier. Ich fühlte mich da weit mehr im Banne der geschickt entfesselten schauspielerischen Kunst, unter dem Einflusse klug gewählter technischer Mittel als eines ergreifenden Miterlebnisses, konnte nie den Gedanken los werden: „Wie prächtig ist das gemacht!“ Ein ähnliches Gefühl hatte ich beim letzten grossen Liebesduett im dritten Akte. Wäre an diesen beiden Stellen alle Empfindung in eine recht innige, fassliche Melodie gedrängt, diese Höhepunkte allein müssten genügen, der neuen Oper, die so viel schönes, stimmungsvolles, echt poetisches enthält, dauernde Lebenskraft zu verleihen. Ob sich dieser Mangel nicht fühlbar machen wird, bleibt abzuwarten.

Aus der Fülle von Interessantem, Geistvollem

einzelnes hervorzuheben, heisst eigentlich organisches ausser seinem Zusammenhange betrachten. Dennoch meinen wir ausdrücklich hinweisen zu sollen auf den reizend erfundenen, überaus wohlklingenden Reigen der Damen, die Musik zum Spiele mit den Schmetterlingen und die spannende Scene mit dem Kochtopfe im ersten Akte, die charakteristische, öfters motivisch verwertete Auftrittsmusik des Liebespaares im zweiten, die lebensvollen Volksscenen im dritten Akte, denen die Einfügung zweier origineller Volkslieder sehr zu statten kam. Das eine, „Zum ersten Male, als Braut ich war", wurde durch Zemlinskys pikante Harmonisierung zu einem packenden, kecken Gesangsstücke; ein anderes lieferte den Stoff zu der kurzen, von ein paar Musikanten auf dem Jahrmarkte aufgespielten prächtigen Ballettmusik. —

Der grosse Erfolg der Novität machte die Leute gründlich zu schanden, die mit dem faulen Witze: „Es war einmal . . ." bei der Hand waren.



## Fedora.

(Oper in drei Akten nach dem gleichnamigen Drama Sardou's von Arthur Colautti. - Musik von U. Giordano. — Erste Aufführung an der Wiener Hofoper am 16. Mai 1900.)

Liebe und Polizei sind anerkanntermassen sehr verschiedene Dinge! Zuweilen kommen sie aber doch zusammen. So liess sich vor etlichen Jahren ein hiesiger Detektive von seinem Diensteifer so sehr hinreissen, dass er die Liebe, seine Liebe in den Dienst der Polizei stellte. Er gestand einer, einer gewissen Nichtachtung fremder Eigentumsrechte verdächtigen Person seine Zuneigung, sie flüsterte ihm dafür in verschwiegener Stunde das Versteck des gestohlenen Geldes zu. Zum Schluss wurden beide verurteilt! Fedora am Himmelpfortgrund!

Die Heldin der neuen Giordanoschen Oper handelt aus edleren Beweggründen. Was sie thut, ist ein Werk der Rache. Um an Loris, dem Mörder ihres Geliebten Wladimir, Vergeltung zu üben, umgarnt sie den Arglosen, entreisst ihm das Geständnis seiner Schuld, denunziert ihn und die Seinen der nach Nihilisten fahndenden Regierung. . . . Als sie erfährt, dass „ihr" Wladimir sie mit Loris' heimlicher Gemahlin betrog, dieser also nur die ihm angethane Schmach rächte,

erfasst sie eine tiefe, mit Schmerzen büssende Leidenschaft zu ihrem unschuldigen Opfer . . ., mit freiwilligem Tode sühnt sie ihren Verrat. . . .

Diese Handlung ist aus Sardous „Fedora" bekannt. Der Librettist Colautti brauchte aus diesem Sittenstücke nur — die Sitten herauszustreichen, und es blieb ein sehr wirksames Stück übrig. Kein Gesellschaftsbild mehr, aber ein um so eindringlicheres Konterfei einiger besonders hervorstechender Personen. Alles französisch-russische Giglerljungholz wurde ausgejätet, um den Hauptfiguren Platz zu schaffen. Neben dem Paare Fedora-Loris treiben sich nur etliche Häscher der — diesmal wirklich total blinden — sogenannten Gerechtigkeit herum; ein Botschafts-Attaché, eine pikante Gräfin Olga und ein polnischer Klavierspieler, ein Gemisch von etwas Chopin und sehr viel — Krapulinski. Das ist alles! Auch die Zahl der Akte ist geringer geworden. Die beiden mittleren Aufzüge des Sardouschen Stückes wurden in einen zusammengezogen, besser gesagt, zusammengenäht. Man merkt die Naht ganz genau. Nachdem Fedora ihrem Opfer das Geständnis des Mordes herausgeliebt und vermeintlich die Fäden aller weiteren Schicksale in ihrer Hand vereinigt hat, müsste nach allem Theaterbrauch der Vorhang fallen. Statt dessen erscheint eine Art Intermezzo. Seit Mascagni um einer Preisbewerbung für einaktige Opern willen aus den zwei Akten seiner nahezu fertigen „Cavalleria" einen Einakter formte, sind die Sonzogniter, wie es scheint, kontraktlich zu Intermezzi verpflichtet . . : und das Publikum — wenigstens in Ita-

lien — verlangt förmlich nach diesem der dramatischen Konstruktion durchaus fremden Einschiebsel. In „Fedora“ ist das Intermezzo nicht aufdringlich, also kein Intermätzchen, wie derlei einmal boshafterweise genannt wurde; es vermittelt ziemlich ungezwungen den Fortgang des Spieles und ermöglicht — die Verwandlung bei offener Scene. Wer das Originalstück kennt, und vielleicht auch mancher, der es nicht kennt, wird freilich die Empfindung nicht los, die dem Intermezzo vorausgehende Scene erreiche eine höhere Steigerung, als an dieser Stelle des Dramas üblich.

Giordano, unseres Erachtens der weitaus am ernstesten zu nehmende unter den Jung-Italienern, wurde in Wien bei Gelegenheit der Musik- und Theater-Ausstellung zum ersten Male genannt. Seine Halbwelts-Oper „Mala vita“ interessierte alle Welt einerseits wegen des keck und skrupellos zugreifenden Textbuches, andererseits um der Musik willen, die neben übermütigen Strassenliedern gar manches enthielt, was auf wirklichen Ernst, auf echt dramatische Begabung schliessen liess. Man sah den Komponisten mit bewusster Sicherheit auf jenem Pfade dahinschreiten, der, wie es scheint — von der Oper wieder zum Drama zurückführt.

Einstmals wollten sie das Drama der Griechen finden und fanden die Oper! Immer mächtiger drängte sich nach und nach die Musik vor, diese eifersüchtige, echt weibliche Kunst, die nichts neben sich duldet. . . . Die grossen Meister von Gluck bis Weber und Wagner gaben aus der

Fülle ihrer musikalischen Begabung weitaus mehr, als lediglich für den dramatischen Zweck nötig war. So wenig wie die Schillersche Wortmelodie, die Schillersche Sentenz eigentlich zum dramatischen Zweckwerk gehört, so wenig ist eine rein dramatische Nötigung vorhanden, mit musikalischer Melodie so verschwenderisch umzugehen, sie so ins Grosse auszubauen, wie es die Meister thaten, welche die Oper aus der Sphäre eines dramatischen zugleich in jene eines musikalischen Kunstwerkes hoben. Die Zeit der Götter und Riesen scheint, wenigstens für eine Zeitlang, vorüber zu sein. Die braven Theater-Bauleute unserer Tage thun gut daran, eine Form, eine Tracht anzustreben, die ihre dürftigeren Glieder besser kleidet als die weiten Falten der Alten ... ein Rezept, bei dessen Benützung sie mit Konserven aus überreicher Zeit ihr Auslangen finden können. Sie haben sich aufs Technische verlegt, aufs Theater- und Instrumentations-Technische! So wie sich einst Schubert die ungeheueren Errungenschaften des Beethovenschen Klaviersatzes zu nutze machte, als er daran ging, eine neue Lyrik oder eigentlich die musikalische Lyrik zu schaffen, so haben die jüngsten Meister aus den Werken unserer grossen Koloristen alle zartesten Regungen der Orchesterseele, alle Heimlichkeiten der Instrumente, ihre bisher gemiedenen schwachen, blassen Regionen, diese Selbstschatten ihres Klanges, kennen und künstlerischen Zwecken dienstbar machen gelernt. Die Ausdrucksmittel sind verzehnfacht, verhundertfacht worden.

Im Theatergemässen sind sogar manche kleinere Meister unserer Zeit erstaunlich geschickt und erfahren, fast jeder ist zuerst Regisseur und dann erst, in zweiter Linie, Musiker. Er weiss, was zur Hervorbringung dieser oder jener Wirkung unumgänglich nötig ist, und genau das und nicht mehr giebt er, genau das und nicht mehr thut er. In diesem Sinne ist Giordano einer der Allerersten unserer Zeit. Schon in „Mala vita" stand er als sicherer Theatermann auf dem Plan, wenn man auch das Gefühl hatte, es komme ihm in erster Linie das ganze Naturell des Italieners zu gute, der nicht nur fein sittsam mit dem Munde und den Augen, sondern auch mit Händen und Füssen zu sprechen weiss. Im „André Chénier" und gar in „Fedora" ist das alles zur bewussten, festgefügten Kunst geworden, zur ausgereiften Methode, deren Grundzüge wohl bald einer extrahieren wird. Er dürfte finden, dass es ein maceriertes Bayreuthertum ist, Wagnersche Theorie ohne Wagnersche Praxis. Die Musik, die bei Wagner immer in grossen Gruppen auftritt und stets an sich bedeutendes sagt, erscheint hier bis in die letzten lyrischen Schlupfwinkel zurückgedrängt, sie redet weniger, als sie agiert, die grosse Melodie hat dem beweglicheren dramatischen Motiv Platz gemacht, der Satz der Interjektion. Als der eigentlichste Opernkomponist wird bald derjenige gelten, der am wenigsten eigentliche Musik macht!

Vielleicht kehrt man dann auch wieder zu der vor hundert Jahren üblichen Fassung der Theaterzettel zurück, auf denen der Name des Kompo-

nisten an irgend einem schwer auffindlichen Plätzchen, wie nebenher, genannt war oder ganz wegblieb. — —

Giordano bringt in seiner „Fedora“ etliche grössere Stücke, so ein paar Duette des Liebespaares, den Walzer zum Gesellschaftsbild des zweiten Aktes, das Klaviernotturno — ein Novum auf dem Theater — ein paar (bei der Wiener Aufführung weggelassene) Liedchen der Olga und de Siriex' . . . . Das Gros der Musik ist aber Zweckmusik, malende Musik von einer erstaunlichen Ausdrucksfähigkeit, Beredsamkeit und Ueberzeugungskraft. Ein paar ziemlich gewöhnlich profilierte Leitmotive laufen wie rote Fäden durch das Gewebe. Loris, als nobler Herr, gestattet sich zwei solcher Trabanten. Fedora begnügt sich mit einem; daneben ist mit sehr viel Scharfsinn ein Motiv, mehr ein Thema, des Suchens durchgeführt, das jedesmal auftritt, wenn von der polizeilichen Thätigkeit Fedoras die Rede ist. In Italien wird man Giordano vielleicht sogar für einen düsteren Kontrapunktisten halten, weil er an einer Stelle des ersten Aktes dieses Thema zu einem Fugato ausgestaltet, an anderer Stelle dessen Umkehrung bringt und sich auch sonst noch hie und da kleine polyphone Seitensprünge gestattet. Man braucht ihn darum nicht als kühnen Neuerer zu verbrennen wie einen anderen Giordano. . . . .

An Erfindungskraft im grossen Stil erscheint Maëstro Giordano in „Fedora“ keineswegs besonders reich. Selbst das immerhin sehr effektvolle Schlussduett des zweiten Aktes steht musikalisch





